

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA NOTION DE « CRISE DU SUJET » CHEZ LES POSTSTRUCTURALISTES
ET SA MISE EN SCÈNE DANS UNE SÉRIE PHOTOGRAPHIQUE
AYANT POUR PRÉMICES LE PANNEAU DE LA RÉSURRECTION
DU RETABLE D'ISSENHEIM DE MATTHIAS GRÜNEWALD

THÈSE-CRÉATION
PRÉSENTÉE COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
MATTHIEU BROUILLARD

SEPTEMBRE 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier vivement tous ceux qui, au cours des dernières années, que ce soit par les conseils et encouragements qu'ils m'ont prodigués, ou encore par l'aide technique qu'ils m'ont fournie, ont contribué à rendre les images qui constituent le volet pratique de cette thèse et leur diffusion possibles : Pierre Brouillard, Donigan Cumming, Jacques Doyon, Roméo Gongora, Jacky-Georges Lafargue, Yvon Larocque, Paul Reeve, Gaétan Soucy, Corina Steiner, David Tomas et Jean-Pierre Vidal, Leta Vonzun.

Je remercie tout spécialement David Tomas, qui m'a soutenu par ses judicieux conseils durant tout le temps qu'a pris la réalisation des images qui composent l'exposition et la rédaction du présent texte. Sa patience et sa disponibilité à mon égard durant les moments parfois un peu difficiles qui ont jalonné l'écriture de cette thèse furent exemplaires.

Ma profonde reconnaissance va aussi aux modèles avec qui j'ai travaillé pour réaliser les images. Sans leur confiance, leur ouverture et leur talent, rien de tout cela n'aurait vu le jour. Je tiens à remercier tout particulièrement Christian Forget, Gislin Lévesque, Éric Loiseau et Jean-Pierre Poirier.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	ix
INTRODUCTION.....	1
PARTIE 1	
GENÈSE ET DÉPLOIEMENT DU SUJET MODERNE.....	26
CHAPITRE 1	
SUBJECTIVITÉ, RÉALITÉ ET CORPORÉITÉ MODERNES	
1.1 SUJET ET MODERNITÉ.....	26
1.2 COGITO ET NAISSANCE DU SUJET AUTONOME.....	29
1.3 GENÈSE ET COGITO.....	34
1.4 LA « RÉALITÉ OBJECTIVE », OU LE MONDE DU SUJET.....	37
1.5 LE CORPS AMBIGU DU SUJET.....	43
1.6 LE CORPS UTOPIQUE DE LA MODERNITÉ.....	50
CHAPITRE 2	
SUBJECTIVITÉ, VISION ET REPRÉSENTATION	
2.1 CONSCIENCE RÉFLEXIVE ET REPRÉSENTATION.....	57
2.2 LE SUJET AUTONOME, POUR AUTANT QU'IL SE DIVISE.....	61
2.3 LA VUE COMME « LE PLUS NOBLE DES SENS ».....	63
2.4 LE SUJET ET SON DOUBLE.....	69
2.5 RETRAIT DU SUJET, DÉMEMBREMENT DU MONDE : LA CAMERA OBSCURA COMME MODÈLE.....	75

CHAPITRE 3

PERSPECTIVE, RÉALISME PICTURAL ET SUBJECTIVITÉ

3.1	PERSPECTIVE, ESPACE SACRÉ, ESPACE PROFANE.....	85
3.2	LA PERSPECTIVE COMME ANALOGON DU SUJET.....	93
3.3	LE RÉALISME, OU LE MONDE DANS L'ŒIL DU SUJET.....	98
3.4	GLISSEMENT : DU DIVIN À L'HUMAIN.....	104
3.5	PERSPECTIVE ET MODERNITÉ.....	112

CHAPITRE 4

PERSPECTIVE ET CONCEPTION LACANIENNE DU SUJET

4.1	« SIGNIFIANT-MAÎTRE » ET NARCISSISME.....	121
4.2	LE CAS GRÜNEWALD.....	127

PARTIE 2

LA CRISE DU SUJET MODERNE.....	137
--------------------------------	-----

CHAPITRE 5

LA PHOTOGRAPHIE, LE « PROGRAMME RÉALISTE » ET SES RAPPORTS AU RELIGIEUX

5.1	L'INVENTION D'UNE TECHNIQUE ET D'UN PROCÉDÉ PICTURAL.....	137
5.2	PHOTOGRAPHIE ET RÉALISME.....	145
5.3	LA PHOTOGRAPHIE COMME DISPOSITIF CARTÉSIEN.....	152
5.4	IMAGE PHOTOGRAPHIQUE ET FORMATION DU SUJET.....	160
5.5	LA PHOTOGRAPHIE ET LE RELIGIEUX.....	166

CHAPITRE 6

DU PARADOXE PHOTOGRAPHIQUE AU DÉCENTREMENT DU SUJET

6.1	LA PHOTOGRAPHIE COMME DISPOSITIF CONTINGENT ET VISION INCARNÉE.....	173
-----	--	-----

6.2	LA RÉALITÉ DÉSUBSTANTIALISÉE.....	180
6.3	LA PROGRAMMATION DU SENS.....	188
6.4	LA PHOTOGRAPHIE COMME CONSTRUCTION IDÉOLOGIQUE.....	195
CHAPITRE 7		
SUJET DÉCENTRÉ, DÉCLIN DU SYMBOLIQUE, CRISE DU SUJET		
7.1	L'ALIÉNATION DU SUJET DANS L'IMAGINAIRE CHEZ LACAN.....	200
7.2	L'ALIÉNATION DU SUJET DANS L'ORDRE SYMBOLIQUE CHEZ LACAN.....	208
7.3	HÉTÉRONOMIE SUBJECTIVE MODERNE.....	216
7.4	DU DÉCLIN DU SYMBOLIQUE... ..	223
7.5	...À LA CRISE DU SUJET.....	232
CHAPITRE 8		
LA RÉSURRECTION : LE RETOUR DU SPECTRE OBSCÈNE		
8.1	SOURCES D'INFLUENCE.....	245
8.2	FONCTION STRUCTURELLE DU SOLDAT TOMBANT.....	262
8.3	LE RETOUR DU SPECTRE OBSCÈNE	278
CONCLUSION.....		298
BIBLIOGRAPHIE.....		308
ANNEXE		
FIGURES.....		321

LISTE DES FIGURES

FIG.1 : Matthias GRÜNEWALD. *La Résurrection* (panneau droit du Retable d'Issenheim), vers 1516, huile sur bois, 269 x 307cm, Musée d'Unterlinden, Colmar, France.

FIG.2 : Artiste Inconnu. *Le Christ Pantocrator* (détail), vers 1261, mosaïque, 120 x 240cm, basilique Sainte-Sophie, Istanbul, Turquie.

FIG.3 : GIOTTO (DI BONDONE, Giotto). *Le Baiser de Judas*, vers 1306, fresque, 200 x 185cm, Chapelle des Scrovegni, Padoue, Italie.

FIG.4 : MASACCIO (Tommaso di Ser Giovanni di Simone). *La Sainte-Trinité, la Vierge, saint Jean et les donateurs*, vers 1427-1428, fresque, 667 x 317cm, église Santa Maria Novella, Florence, Italie.

FIG.5 : Jan VAN EYCK. *La Madone de Lucques*, 1436, huile et tempera sur bois, 65.5 x 49.5cm, Städelisches Kunstinstitut, Francfort-sur-le-Main, Allemagne.

FIG.6 : Jan VAN EYCK. *Giovanni Arnolfini et sa femme*, 1434, 83.7 x 57cm, huile sur bois, National Gallery, Londres, Angleterre.

FIG.7 : Piero DELLA FRANCESCA. *La flagellation du Christ*, 1445-1450, tempera sur bois, 59 x 81.3cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, Italie.

FIG.8 : Piero DELLA FRANCESCA. *La Résurrection*, vers 1460, fresque et détrempe, 225 x 200cm, Musée municipal de Sansepolcro, Sansepolcro, Italie.

FIG.9 : Nicéphore NIEPCE. *Point de vue pris de la fenêtre à Saint-Louis-de-Varennnes*, 1826, héliographie, 20 x 25cm, Collection Gernsheim, Humanities Research Center, University of Texas at Austin, États-Unis.

FIG.10 : Artiste inconnu. *An Engraving of Christ's Head Superimposed on an Oak Leaf*, 1839, dessin photogénique, Collection Henry Fox Talbot, The Royal Photographic Society, Bath, Angleterre.

FIG.11 : André-Adolphe-Eugène DISDÉRI. *Vicomte Charles de Corberon et comte de Fracontel* (tirage de huit portraits de carte de visite non coupés), 1858, papier albuminé, 12 x 15cm/image, Bibliothèque nationale de France, Banque d'images (image RC-A-72834), Paris, France.

FIG.12A : Alphonse BERTILLON. *Pierre Louis Renard, Assassin*, 1908, photographie anthropométrique, épreuve argentique sur gélatine, 8.6 x 6.86cm, Paris, France.

FIG.12B : Alphonse BERTILLON. *Tableau synoptique des traits physionomiques*, environ 1900, Musée des Collections Historiques de la Préfecture de Police, Paris, France. <http://www.flickr.com/photos/photohistorytimeline/6838675582/in/photostream/>

FIG.13A : Andy WARHOL. *Thirteen Most Wanted Men*, 1964, sérigraphies sur toile, 609.6 x 609.6cm, New York State Pavillion, New York World's Fair, New York, États-Unis.

FIG.13B : Andy WARHOL. *Most Wanted Man No.10, Louis Joseph M.* (détail de *Thirteen Most Wanted Men*), 1964, sérigraphie sur toile, 121.92 x 98.74cm chacun, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Allemagne.

FIG.14 : Eadweard MUYBRIDGE. *A, Striking a Blow; B, Throwing Disc; C, Heaving a 75-lb. Stone; D, Throwing a Ball; E, Throwing Disc; F, Heaving 75-lb. Stone*, environ 1884-1887, épreuve calotype, 32.5 x 25cm, Collection George Eastman House, Rochester (New York), États-Unis.

FIG.15 : Etienne-Jules MAREY. *Étude chronophotographique du saut à la perche*, 1890-1891, tirage à l'albumine, 6.9 x 10.6cm, Collection George Eastman House, Rochester (New York), États-Unis.

FIG.16 : Etienne-Jules MAREY. *Étude chronophotographique de la marche*, 19ème siècle, 8.3 x 17.2cm, Bibliothèque nationale de France, Banque d'images (image RC-A-18583), Paris, France.

FIG.17 : William THOMPSON. *Portrait du baron Gros (Jean-Baptiste-Louis Gros, baron)*, 1849, daguerréotype, 22 x 15.5cm, Bibliothèque nationale de France, Banque d'images (image RC-C-17432), Paris, France.

FIG.18 : Henry Fox TALBOT. *The Talbot Children and Nurse*, 5 avril 1842, épreuve sur papier salé, National Museum of Photography, Film & Television, Bradford, Angleterre.

FIG.19 : Cindy SHERMAN. *Woman in Sun Dress*, 2003, épreuve numérique Lambda, 76.2 x 55.88cm, Williams College Museum of Art, Williamstown, Massachusetts, États-Unis.

FIG.20 : Hans BELLMER. *La Poupée*, 1934, épreuve à la gélatine argentique, 6 x 9cm, Ubu Galerie (New York, États-Unis) & Galerie Berinson (Berlin, Allemagne).

FIG.21 : Cindy SHERMAN. *Untitled #261*, 1992, épreuve couleur, 172.9 x 114.6cm, Whitney Museum of American Art, New York, États-Unis.

FIG.22 : Photographe anonyme. *Supplicié des cent morceaux*, possiblement 1904, photographie noir et blanc, Pékin, Chine.

FIG.23 : Hippolyte BAYARD. *Autoportrait en noyé*, 1840, tirage en positif direct, 25,6 x 21,5cm, Collection Société française de photographie, Paris, France.

FIG.24 : Jean-Louis DAVID. *Assassinat de Marat*, 1793, huile sur toile, 165 x 128cm, Musées Royaux des Beaux Arts, Bruxelles, Belgique.

FIG.25 : Donigan CUMMING. *Sans titre (23 juin 1984)*, de la série *La Réalité et le dessein dans la photographie documentaire, Partie 2*, 1986, photographie noir et blanc, taille variable.

FIG.26 : Donigan CUMMING. *Sans titre (7 février 1989)*, de la série *Pretty Ribbons*, 1993, photographie noir et blanc, taille variable.

FIG.27 : Donigan CUMMING. *Sans titre*, extrait du livre *La Somme, le sommeil, le cauchemar* (Paris, Éditions du Centre culturel canadien à Paris, 2006, non paginé), techniques mixtes.

FIG.28 : William BLAKE. Détail de *Vala, Hyle and Skofeld, Showing the Crowned Vala*, extrait de *Jerusalem. The Emanation of the Giant Albion*, Planche 51, vers 1820, gravure coloriée à la main.

FIG.29 : Matthieu BROUILLARD. *Sans titre (Soldat tombant 1)*, 2005, de la série *La Résurrection*, 2011, photographie noir et blanc, taille variable.

FIG.30 : Matthieu BROUILLARD. *L'Espace qu'au de la Vaine-Gloire*, 2009, de la série *La Résurrection*, 2011, photographie noir et blanc, taille variable.

FIG.31 : Matthieu BROUILLARD. *Sans titre (Soldat tombant 2)*, 2007, de la série *La Résurrection*, 2011, photographie noir et blanc, taille variable.

FIG.32 : Matthieu BROUILLARD. *Sans titre (Soldat tombant 3)*, 2009, de la série *La Résurrection*, 2011, photographie noir et blanc, taille variable.

FIG.33 : Matthieu BROUILLARD. *Sans titre (Soldat tombant 4)*, 2009, de la série *La Résurrection*, 2011, photographie noir et blanc, taille variable.

FIG.34 : Matthieu BROUILLARD. *Le Cadavre et la statue*, 2009, de la série *La Résurrection*, 2011, photographie noir et blanc, taille variable.

FIG.35 : Matthieu BROUILLARD. *Sans titre (Soldat tombant 5)*, 2009, de la série *La Résurrection*, 2011, photographie noir et blanc, taille variable.

FIG.36 : Matthieu BROUILLARD. *Sans titre (Soldat tombant 6)*, 2009, de la série *La Résurrection*, 2011, photographie noir et blanc, taille variable.

FIG.37 : Matthieu BROUILLARD. *Sans titre (Soldat tombant 7)*, 2011, de la série *La Résurrection*, 2011, photographie noir et blanc, taille variable.

RÉSUMÉ

Le présent projet doctoral se compose d'un volet théorique et d'un volet pratique.

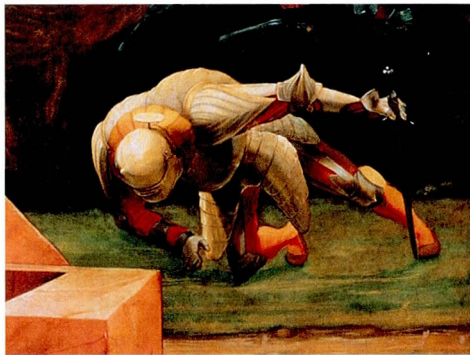
Au niveau théorique, nous abordons la notion de *crise du sujet moderne* – qui va de pair avec la représentation et la mise en espace du corps humain –, telle que théorisée par des auteurs français « poststructuralistes » comme Michel Foucault, Jacques Lacan et Jean-François Lyotard. Nous tentons de dresser un panorama propre à rendre compte, d'un point de vue historique, de la genèse du sujet moderne, de son déploiement à partir de la Renaissance et de son déclin dans le monde occidental « postmoderne », qui se caractérise notamment par le relâchement des liens symboliques. Nous inscrivons en outre cette histoire condensée du sujet dans le cadre d'une histoire de la peinture et nous la mettons en relation avec la naissance et l'émergence du médium photographique. Ainsi ce texte, à travers la présentation et l'analyse du concept moderne de subjectivité, tente-t-il de mettre en lumière ce que l'on pourrait appeler un « lien ontologique » qui unit des notions aussi diversifiées que le sujet moderne ou cartésien ; le rapport conflictuel que celui-ci entretient avec le corps et avec le phénomène de vision ; la mise en perspective d'un tel sujet dans l'art de la post-Renaissance ; le parachèvement du régime pictural moderne à travers la photographie ; et, enfin, la crise du sujet moderne, que nous situons dans le prolongement des réflexions développées sur la photographie, médium par excellence du morcèlement des corps et de la dissémination du sens. Au terme de ce parcours, nous essayons de voir comment ce bilan historique des idées et des concepts philosophiques s'articule dans notre travail artistique et en éclaire le fonctionnement.

Sur le plan pratique, nous avons réalisé une série de neuf photographies mises en scène, intitulée *La Résurrection*, qui fut présentée dans le cadre d'une exposition au Centre OBORO de Montréal en septembre 2011. Avec ces images, nous avons cherché à combiner une certaine tension dramatique propre au médium photographique avec une figure extraite du panneau de la Résurrection du retable d'Issenheim (1512-16) de Matthias Grünewald afin de produire un dispositif de haute intensité propre à rendre compte de cette crise du sujet. Cette série se présente donc, d'entrée de jeu, comme une réflexion sur le statut ontologique de l'image photographique et sur les liens que la photographie entretient avec la peinture de la Renaissance. Cette réflexion se double d'une méditation sur notre incarnation dans le monde et notre rapport à la représentation en cette ère que d'aucuns voient comme celle de « la fin des grands récits ». Par l'entremise d'un dialogue inusité avec le tableau de Grünewald, cette série aborde les thèmes de l'érosion du sens et de l'aliénation par et dans l'image. La série explore par ailleurs les contraintes de la chair ainsi que la perte des repères et distinctions claires entre corps et décor, dedans et dehors, le corps et la prothèse, le soi et l'autre, le vivant et le spectral, l'autonomie et l'hétéronomie subjectives, toutes notions qui participent de cette crise du sujet moderne que nous abordons théoriquement.

MOTS-CLÉS : CRISE (SUJET) ; SUBJECTIVITÉ (CRISE) ; ALIÉNATION ; SUBJECTIVITÉ MODERNE ; POSTSTRUCTURALISME ; POSTMODERNITÉ ; PHOTOGRAPHIE ; JACQUES LACAN ; MATTHIAS GRÜNEWALD ; PERSPECTIVE (PEINTURE)

INTRODUCTION

J'ai commencé à travailler à partir du panneau de la *Résurrection* (Fig.1A) du retable d'Issenheim de Matthias Grünewald en 2005, soit deux ans après le début de mes études doctorales. J'ai réalisé cette année-là une première mise en scène photographique dont le *modus operandi* consistait à demander à un modèle vivant de rejouer cette figure du soldat tombant, à la pose à la fois acrobatique et aberrante, qui se trouve à l'arrière-plan du tableau :



J'ignorais, à cette époque, qu'une série complète d'images allait en découler. J'avais utilisé la figure du soldat tombant afin d'expérimenter une pose particulièrement contorsionnée avec un modèle vivant, mais cette figure n'exerçait pas encore sur moi la fascination qu'elle allait exercer quelques années plus tard. Il faut en outre mentionner que ce n'était pas la première fois que je procédais ainsi pour créer une image, soit en remettant en scène, sous forme de citation ou de référence visuelle plus ou moins manifeste, une figure issue de l'histoire de la peinture. J'ai, du reste, été formé comme peintre, et la peinture et le dessin ont été, pendant plusieurs années, les disciplines que j'ai pratiquées. Je m'intéressais alors principalement à la représentation du corps déformé, décalé par rapport à lui-même, ou encore fabriqué à partir de fragments d'anatomies divers, de prothèses, d'appareils, d'objets inanimés, mais aussi de sources visuelles externes, qui agissaient comme autant de matrices venant contenir et configurer les corps. Ces images s'inscrivaient dans une

tradition ayant exploré – de Goya à Max Ernst dans les arts picturaux, ou encore chez Artaud, Kafka ou Beckett en littérature – le glissement poignant du naturel au non-naturel, de l'humain à l'inhumain, de l'organique au machinique, du sujet à l'objet. Mes travaux en peinture et en dessin s'inspiraient déjà, plus que de la « nature directement observable », de l'univers pictural, pour en faire ressurgir des figures ou motifs sous une forme altérée, déplacée ou perversie, employant donc les tableaux du passé comme une réserve de scénarios et de figures propres à venir hanter les corps de mes images. Plusieurs de mes premiers tableaux se sont ainsi construits sur la base de telles figures spectrales puisées dans l'histoire de la peinture, pour former des personnages étranges et composites d'une façon qui n'est pas sans rappeler les effets de condensation et de déplacement à l'œuvre dans le « travail du rêve » tel qu'analysé par Freud.

Je me suis mis à la photographie en 1998, avec l'intuition que ce médium serait plus approprié pour donner corps aux images que j'avais en tête, et pour articuler de manière plus incisive ma relation à la tradition picturale. Il m'a semblé que la photographie, bien qu'étant principalement (dans ses usages sociaux dominants) mise au service de la transparence et de l'« objectivité », manifeste également la tendance inverse : elle confirme le monde, certes, elle le reproduit dans les moindres détails, mais, en même temps, elle divise la réalité et en déplace les contours fixes ; elle dissémine le sens, morcèle les corps et produit certains effets déréalisants qui rendent parfois le monde opaque et lointain, énigmatique et spectral. La photographie – on l'a beaucoup dit –, bien qu'elle ait tendance à nous restituer le monde dans sa familiarité, présente aussi une indéniable propension à générer le sentiment d'« inquiétante étrangeté ». Or, il m'est apparu que la tension dramatique qu'autorise le dispositif photographique – entre le proche et le lointain, le familier et l'inquiétant, la surcharge et le manque d'informations, l'excès de présence et la dissolution fantomatique des corps – faisait écho à l'incertitude ontologique que je cherchais à traduire dans mes tableaux à travers la mise en pièces du corps humain et en ayant recours à la citation « spectrale ».

J'ai donc commencé, surtout à partir de 2003, dans la mouvance de photographes comme Hippolyte Bayard, Hans Bellmer ou Joel-Peter Witkin, à remettre en scène, par les moyens de la photographie, des corps issus de l'univers pictural, afin d'interroger ces corps, ou

encore de les réinterpréter pour en pervertir la signification. Cette image, par exemple, intitulée *Étude de marionnette sous forme d'être humain ou d'être humain sous forme de marionnette*, créée en 2003, comporte de nombreuses références plus ou moins perceptibles à l'histoire de la peinture (la nature morte flamande, les « plis », drapés et corps convulsés du baroque, etc.) :



Ce n'est qu'à partir de 2008, cependant, que ma démarche allait se préciser et se systématiser au point de conduire au projet d'une série complète d'images et d'entamer le cycle de recherche et de réflexion qui allait donner lieu au présent travail. C'est, plus précisément, à la vue du tableau de Matthias Grünewald, en 2008, dans la chapelle de Colmar, en France, que j'ai décidé d'approfondir cette démarche en créant une suite photographique qui s'inspire de ce tableau et en faisant de ce dernier le point de départ d'une réflexion théorique. J'ai d'abord, bien sûr, été impressionné par l'intensité fiévreuse et la puissance d'expression brute qui se dégagent de cette peinture. Mais je me souviens d'avoir été aussi frappé par l'éminente tension qui se manifeste dans cette image, par sa troublante ambivalence. En effet, ce tableau, qui est sans nul doute l'œuvre d'un homme de

profonde foi religieuse, paraît simultanément contribuer à mettre en place un certain nombre de lois, de signes, de codes et d'articulations qui sont propres au monde profane. Il s'agit, d'un côté, d'un tableau qui met en image la résurrection du Christ et qui s'inscrit dès lors dans la tradition de l'image à vocation cultuelle qui caractérise le christianisme de la période pré-moderne et des débuts de la Renaissance. Mais, d'un autre côté, cette œuvre m'a semblé exprimer de manière particulièrement saisissante – et plus exactement dans sa partie inférieure, au niveau du sol où se trouvent les gardiens du tombeau en chute – une certaine condition corporelle, spatiotemporelle et existentielle qui entre en résonance avec notre époque.

C'est plus précisément cette figure isolée du soldat tombant localisée à l'arrière-plan droit du tableau qui, surtout, est venue fortifier mon intérêt. Ce détail, ce petit corps extrait de l'ensemble, s'est mis à me fasciner, d'une façon analogue au « *punctum* » décrit par Barthes dans *La Chambre claire* : « petit trou, petite tache, petite coupure¹ », fragment frissonnant détaché de l'image comme totalité structurée, mystérieux détail qui est venu me chercher et que mon désir s'est mis à investir. Cette figure est venue me saisir et me dessaisir dans un même élan. Elle a commencé à me hanter, et donc à se déployer, à vivre et à penser à travers moi. Ce soldat tombant, dont la logique et la puissance spectrales me semblaient par ailleurs répéter sourdement quelque tension à l'œuvre dans le dispositif photographique en tant que tel, est venu pénétrer mon imaginaire, me déconcerter et me *décentrer* ; ou plutôt : *ce soldat s'est mis à agir comme le symptôme de mon propre décentrement, en devenir le spectre et la forme métonymique*. Il est devenu, pour moi, le symbole ou la représentation d'une certaine condition corporelle et existentielle avec laquelle je pouvais m'identifier.

Cette figure, devenue comme mon miroir distordant, est elle-même, du reste, décentrée et ambigüe, et présente une nature spectrale. D'une part, elle semble mettre en place le paradigme d'un corps livré aux lois de la gravité, inséré dans l'étreinte de la perspective

¹ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, collection « Cahiers du cinéma », 1980, p.49.

monoculaire, soumis aux effets atmosphériques de la chaleur et de la lumière, toutes choses qui la font entrer en résonance avec le régime pictural de la période moderne. Cette figure se présente en outre comme un corps fortement individué, conçu tel une forme solidement délimitée, séparée des autres corps et de l'espace environnant, suivant la logique individualiste qui fait du corps « la marque de l'individu, sa frontière, la butée en quelque sorte qui le distingue des autres². » Ce soldat contribue donc à fonder un certain nombre de codes picturaux qui sont en correspondance avec l'idéal humaniste qui définit la période moderne inaugurée avec la Renaissance.

Mais cette figure présente, d'autre part, des traits contradictoires qui déplacent cet idéal, le troublent et le remettent en cause. Ce soldat tombant, en effet, pris en soi, c'est-à-dire comme forme globale, comme *Gestalt*, se livre comme un corps qui est entre la liberté et la sujétion, entre la capture de soi dans la permanence d'une écorce narcissique et la régression dans l'informe et la perte de soi. Cette figure pourrait constituer la forme à la fois anticipée et prémonitoire de ces « corps mélancoliques » identifiés par Michel de Certeau dans certains tableaux du 17^{ème} siècle, « corps mouvants, contradictoires, et agités de passions ou de 'motions désordonnées'³ ». Elle pourrait également rappeler ces corps photographiés dans les années 1930 par J.-André Boiffard ou Hans Bellmer, qui, par les effets du décadre et d'angles de prise de vue déstabilisateurs, ou encore en « objectifiant » le corps pour le traiter comme un mannequin ou une poupée, font exploser le corps, habituellement perçu comme totalité organique, en une multitude dissonante. Elle pourrait en outre évoquer certains des tableaux réalisés entre les années 1960 et 1980 par le peintre anglais Francis Bacon, qui présentent des corps tout à la fois recroquevillés sur eux-mêmes et comme déformés par des puissances étrangères. Le soldat de Grünewald m'a donc semblé pouvoir traduire, par son apparence et la manière dont il s'insère dans la structure du tableau, la notion de sujet égocentré tout en la corrompant de l'intérieur.

Cette figure, dont la chute est interrompue en plein vol et qui se présente dès lors comme *figée par le regard du peintre*, renvoie également à des images comme celles de Muybridge,

² David Le Breton, *La Sociologie du corps* (1992), Paris, PUF, collection « Que sais-je ? », 2010 (pour la 7^{ème} édition), p.8.

³ Michel de Certeau (entretien avec Georges Vigarello), « Histoires de corps », dans *Esprit*, n° 62 (« Le corps... entre illusions et savoirs »), février 1982, p.184.

qui ont contribué à l'avancement du « programme réaliste » propre à la photographie en même temps qu'à rendre le corps humain étrange, déplaçant par là les contours de l'espace qui nous était le plus familier. Ce soldat tombant, par la tension dont il fait l'objet, vient donc également *redoubler une dimension paradoxale propre à la photographie*, et qui est au centre de l'intérêt que je porte à ce médium : sa capacité à fixer le corps dans sa stature et sa plénitude, en une opération analogue à celle du « stade du miroir » chez Lacan, mais sa propension, aussi, à projeter le corps dans l'espace de l'étrangeté, du double « *Unheimliche* » : tantôt corps fantomatique dans lequel le *je* ne se reconnaît pas ou se rencontre sur le mode de l'altérité ; tantôt corps éclaté en une multiplicité de fragments mal appariés, corps morcelé qu'aucun lien solide ne fait plus tenir en un tout cohérent. Cette dimension trouble que porte en elle la photographie, et que le soldat semble anticiper et répéter sur le mode *symptomal*, Susan Sontag l'applique à l'espace social et la définit dans ces termes, au sein d'un essai qu'elle qualifie de « méditation prolongée sur la nature de notre modernité » :

La photographie renforce une conception nominaliste de la réalité sociale, qui serait faite de petites unités en nombre apparemment infini, de la même façon que le nombre de photos qui pourraient être prises d'un objet quelconque est illimité. Par l'intermédiaire des photographies, le monde se transforme en une suite de particules libres, sans lien entre elles ; et l'histoire, passée et présente, devient un ensemble d'anecdotes et de faits divers. L'appareil photo atomise la réalité, permet de la manipuler et l'opacifie. C'est une conception du monde qui lui dénie l'interdépendance de ses éléments, la continuité, mais qui confère à chacun de ses moments le caractère d'un mystère⁴.

Ce tiraillement que la photographie contribue à mettre en scène et à augmenter pourrait coïncider avec une certaine *crise de la modernité*, qui fait du monde un espace foncièrement désuni, suivant cette tendance croissante à l'*individualisme* et à l'*autonomisme* qui s'est faite jour dès la Renaissance. Le système symbolique qui, du moins en Occident, détermine notre époque dite « postmoderne » est plein de béances et de liens brisés ou manquants. Le réseau de sens qui nous abrite est désormais formé de coutures

⁴ Susan Sontag, *Sur la photographie* (1973), trad. fr. Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1993, 2000, 2008, p.41.

hétéroclites et relâchées qui façonnent un environnement précaire et souvent déconcertant, rendant la réalité de plus en plus difficile à embrasser en une forme unie et cohérente, et, à cet égard, de plus en plus spectrale et lointaine. C'est cette déconstruction de l'unité sociale (et, de ce fait, de l'idéal des Lumières) et cette prolifération des points de vue et des instants qui provoquent, d'abord, un tumulte qu'on pourrait qualifier, à la suite de nombreux auteurs (et principalement, comme nous le verrons, ceux qu'on associe au courant de pensée qualifié de « poststructuraliste »), d'*état de crise*, la crise témoignant, par définition, d'un état de tension résultant de l'incapacité d'un organisme à s'adapter à une situation qu'il ne parvient pas à saisir et à inscrire dans l'horizon du sens.

Inhérent à cette « crise de la modernité » se trouve cet être paradoxal que l'époque moderne a engendré, et dont le soldat tombant de Grünewald m'a semblé constituer la forme embryonnaire : le *sujet autonome*, c'est-à-dire l'individu souverain, devenu enfin « lui-même », se soumettant au devoir de s'autoconstituer tel un noyau dur, un *moi* étanche et isolé, en même temps qu'il est engagé dans le monde et incorporé dans ce tissu social qui lui impose sa discontinuité, son caractère de plus en plus aléatoire et contingent. Cette *crise de la modernité*, qui résulte de l'effacement graduel des repères et des relations symboliques, pourrait donc converger vers une *crise du sujet*. Le sujet devient en effet le miroir d'un monde morcelé et fragmentaire. Ce monde qui isole le sujet en même temps qu'il lui impose de se conformer aux idéaux de la maîtrise de soi et de la complétude identitaire.

À cette crise du sujet, qui coïncide avec une crise de l'époque moderne, pourrait également correspondre une *crise du corps*, et plus précisément une crise dans la *représentation du corps*. Cette crise du corps apparaît comme une conséquence directe de la crise du sujet, car le corps individuel, comme demeure obligée du sujet, devient l'interface où se croisent les énergies du dedans et du dehors, le « microcosme » qui recueille les éléments qui composent le corps social, les diffuse au sein de la psyché pour les renvoyer à nouveau vers le monde extérieur, au sein d'un processus d'échange continu. Le corps est l'expression visible de la personne, le reflet supposé de son intériorité, en même temps qu'une configuration symbolique, tributaire de son amalgame avec un imaginaire social donné. L'apparence, l'attitude et la posture corporelles, comme l'a démontré David Le

Breton, deviennent donc la marque de l'individu, la manifestation d'une certaine autonomie subjective, tout en étant façonnés par une condition sociale. Dans la mesure où le corps de chair est le signe visible et lisible de la personne, son expression pour le regard d'autrui, ce corps, comme portion de matière et d'espace, relève indéniablement du domaine de l'image, et donc de la représentation.

C'est ici, en fait, que se clôt la boucle et que nous sommes ramenés à la connexion que j'ai voulu établir, en tant qu'artiste, entre la figure du soldat issue de la peinture de Grünewald et le médium photographique, dans lesquels j'ai identifié les traits de cette condition du sujet en crise. La photographie, de par la constitution même de son dispositif, accentue la distension des liens sociaux et de la trame symbolique. Le corps du soldat, quant à lui, est devenu pour moi l'expression paradigmatique de ce corps individuel qui est le lieu tangible où se focalise cette crise de la modernité, et où s'incarnent les postures et les attitudes souvent ambivalentes que celle-ci engendre et qui, du même coup, rendent visible cet état de crise. Le soldat devient le symbole d'un sujet « clivé », dont le corps se vit dorénavant dans la distance, résultat d'un environnement symbolique réduit à l'état de lambeaux.

C'est cet *état de crise* (de la modernité, du sujet, dans la représentation du corps) que j'ai voulu explorer en établissant un dialogue entre cette figure du soldat tombant et la photographie. J'ai voulu exacerber les tensions qui sont à l'œuvre dans cette figure peinte et dans le médium photographique même en les mettant au contact l'un de l'autre ; en les laissant s'éclairer et s'alimenter l'un l'autre ; en les faisant se réfléchir et se penser mutuellement, notamment par le biais d'un dispositif de création hautement réflexif qui interroge tout à la fois le statut ontologique et le fonctionnement technique de l'image photographique et la relation qu'elle entretient avec des modèles externes de représentation du corps.

C'est donc cette notion de *crise du sujet de la modernité, qui va de pair avec une représentation et une mise en espace du corps, qui constitue l'élément central de mon projet doctoral, et que j'ai voulu explorer par diverses avenues*. Comment, donc, figurer cette crise du sujet par les moyens de la photographie ? Quelles sont les représentations du corps aptes à restituer une telle condition ? Est-il possible de remonter historiquement à l'origine de cette crise afin d'en comprendre la nature et le fonctionnement ? Et pourquoi

vouloir représenter cette crise du sujet ? Sur quel mode et à quelles fins ? Questions vastes, il va sans dire, et c'est pourquoi j'ai émis l'hypothèse de départ, suivant ma fascination pour la figure du soldat tombant, qu'il est possible de trouver le germe d'un tel sujet dans cette figure issue d'un tableau datant des débuts de notre ère, et de le retrouver ensuite, à l'œuvre, dans une certaine organisation du dispositif photographique en tant que tel. Un certain nombre de questions secondaires pourraient dès lors être : comment le tableau de Grünewald peut-il discourir sur la photographie, et vice-versa ? Comment les faire se rencontrer l'un l'autre dans un dispositif qui puisse, de par fonctionnement même, refléter cette crise du sujet ? Telles sont donc les pistes de réflexion que je tenterai d'aborder.

Mon approche artistique et ma réflexion tourneront donc autour de ces deux points essentiels, voyageant en quelque sorte de l'un à l'autre, tentant de les rapprocher en resserrant les liens qui les unissent : *le soldat tombant, d'une part, et l'histoire et l'ontologie du médium photographique, d'autre part*. En portant mon attention sur la figure du soldat, je devrai m'attarder à cette figure non prise isolément, mais située dans le contexte plus large du tableau et du système pictural qui le sous-tend. De la même manière, en m'interrogeant sur le dispositif photographique, je devrai prendre en compte un certain nombre de corps imagés par ce dispositif afin de les comparer et de les mettre en relation avec le tableau de Grünewald. Suivant ces effets de « symétrie inversée », ma réflexion sur le corps du soldat en deviendra donc aussi une sur le corps photographié ; de la même manière, de me pencher sur la photographie impliquera de me pencher sur le régime représentationnel dont découle le tableau de Grünewald, et de voir comment les deux se répondent, se rejoignent ou s'opposent. Mon projet s'inscrit ainsi dans l'axe de « comparativité entre les arts » du programme doctoral, qui invite à « mener une étude ou une pratique comparative pouvant impliquer des approches, des analyses, des confrontations de disciplines artistiques distinctes qui sont mises en parallèle ou abordée simultanément⁵. »

⁵ « Guide de l'étudiant » du *Doctorat en Études et Pratiques des Arts*, UQÀM, 2007.

Cette recherche m'apparaît d'autant plus stimulante que de nombreux artistes actuels travaillant avec ou autour de la photographie ont recours à des figures empruntées comme celles du soldat tombant, figures qui peuvent provenir de l'univers photographique ou de celui d'un autre médium (peinture, film, sculpture, etc.), qu'ils intègrent à leur dispositif de création et qu'ils font ressurgir de façon spectrale pour subvertir la transparence du médium et/ou déplacer le sens de ces figures. Je pense ici, entre autres, parmi les plus célèbres, à Gregory Crewdson, Donigan Cumming, Cindy Sherman, Jeff Wall et Joel-Peter Witkin. Mis à part Jeff Wall dans de courts essais⁶, peu de ces artistes ont, à ma connaissance, discuté en profondeur et de manière théorique de leur relation à l'histoire de l'art et à ces images qu'ils s'approprient. Aussi, si beaucoup d'essais très élaborés – dont plusieurs figurent dans ma bibliographie – ont été écrits par des théoriciens sur ces artistes et leur relation à l'histoire de l'art, peu de ces essais, sauf peut-être ceux de Norman Bryson, de Hal Foster et de Rosalind Krauss, qui tous prennent en compte la critique lacanienne du sujet, ont abordé ces appropriations « spectrales » sous l'angle de la crise du sujet. Cette recherche prendra aussi en compte la question plus large de la représentation du corps humain aujourd'hui, qui occupe une place de premier ordre dans la pratique et la théorie de l'art contemporain. Cet intérêt accru pour le corps s'explique sans doute, du moins en partie, par les craintes que suscite le contexte socioculturel en crise dans lequel nous baignons, et sur lequel j'élaborerai. Cette thèse se veut donc l'occasion de discuter de ces phénomènes de façon théorique, mais aussi depuis mon point de vue d'artiste et de celui d'une expérience de création.

Au niveau pratique, j'ai réalisé une série de neuf photographies intitulée *La Résurrection* (Fig.29 à 37). Cette série fut présentée, conjointement à une autre série (*Les Enfants de la symétrie brisée*), dont je ne discuterai pas dans ce texte⁷, dans le cadre d'une exposition au Centre OBORO de Montréal du 17 septembre au 22 octobre 2011. Avec cette série photographique, j'ai cherché à combiner une certaine dimension de fascination propre à la photographie – car il ne faut pas oublier que les photographies, de par les liens privilégiés qu'elles entretiennent avec le réel, *fascinent* – et cette figure du soldat afin de produire un

⁶ Reproduits dans Thierry de Duve et alii, *Jeff Wall*, Londres, Phaidon Press, 1996.

⁷ Cette seconde série, réalisée principalement en 2010 et 2011, sera approfondie dans le cadre d'un projet postdoctoral que je débute en 2012.

dispositif de haute intensité propre à rendre compte de cette crise du sujet. Cette série se présente donc comme une réflexion sur le dispositif photographique et sur les liens qui s'installent entre un photographe et ses modèles au moment de la prise de vue, réflexion doublée d'une méditation sur notre incarnation dans le monde et notre rapport à la représentation en cette ère que d'aucuns voient comme celle de « la fin des grands récits », notion qui coïncide avec celle de « crise du sujet ». Par l'entremise d'un dialogue avec le tableau de la *Résurrection* du retable d'Issenheim, cette série aborde les thèmes de la forme et de l'informe, de l'érosion du sens et de l'aliénation par et dans l'image. La série explore par ailleurs les contraintes de la chair ainsi que la perte des repères et distinctions claires entre corps et décor, dedans et dehors, corps et prothèse, le soi et l'autre, l'autonomie et l'hétéronomie subjectives, toutes choses qui participent de cette notion de « crise du sujet » que je tenterai d'approcher théoriquement.

D'un point de vue théorique, mon approche sera à la fois plus large et plus distanciée. J'aborderai cette crise du sujet en tentant de dresser un panorama propre à rendre compte, d'un point de vue historique, de la genèse du sujet moderne, de son déploiement et de son état de crise dans le monde occidental contemporain. J'inscrirai en outre cette histoire du sujet dans le cadre de l'histoire de la peinture et je la mettrai en relation avec la naissance et l'émergence du médium photographique. Ainsi ce texte, à travers l'analyse et la présentation du concept de sujet, tentera-t-il de mettre en lumière ce que l'on pourrait appeler un « lien ontologique » qui unit des notions aussi variées que le sujet moderne, sa relation au monde et à son propre corps, la montée d'un certain régime pictural à partir de la Renaissance, le parachèvement de ce régime à travers la photographie et, enfin, la crise du sujet moderne, déclin que j'essaierai de situer dans le prolongement des réflexions développées sur la photographie. Il s'agira ensuite, au terme du parcours, de voir comment ce bilan historique des idées et des concepts philosophiques vient s'articuler dans ma démarche artistique et en éclairer le fonctionnement.

Les délimitations que constituent le tableau de Grünewald et la naissance de la photographie, bien qu'extrêmement larges, me fourniront tout de même des balises permettant de circonscrire un parcours et de choisir les auteurs que je ferai intervenir. Une bonne partie des auteurs auxquels que je me référerai sont des philosophes. Sans avoir été

formé dans ce domaine, je me suis toujours intéressé de près à la philosophie, et mes lectures philosophiques m'ont constamment accompagnées dans mon travail artistique. Il faut dire que l'un des artistes m'ayant le plus influencé – l'écrivain Samuel Beckett – a produit une œuvre qui s'articule avec le discours philosophique, et plus particulièrement avec des penseurs comme George Berkeley, René Descartes et Arthur Schopenhauer. J'ai cependant commis l'erreur, en abordant la philosophie, de commencer par la fin plutôt que par le début : les tous premiers philosophes que j'ai lus sont en effet des penseurs issus du « poststructuralisme » ou d'ascendance nietzschéenne comme Gilles Deleuze, Michel Foucault et Jacques Lacan, et cela, sans m'être d'abord penché sur les auteurs classiques. C'est donc dire que la compréhension que j'avais d'un auteur aussi complexe que Deleuze, par exemple, ne pouvait prendre la juste mesure des enjeux philosophiques qui sont à l'œuvre dans sa pensée ; des notions comme la « subjectivité nomadique » et la critique « anti-Œdipienne » de la psychanalyse se conçoivent mal, en effet, en dehors de leur relation essentielle au cartésianisme et à la structure du sujet freudien.

Ce texte, il faut bien l'admettre, a donc d'abord été pour moi l'occasion de remédier à certaines lacunes en situant ces philosophes m'ayant inspiré dans un contexte élargi et une tradition philosophique déterminée. Mon objectif, au niveau théorique, a été, en outre, de synthétiser, d'agencer, voire d'amalgamer les diverses notions philosophiques qui me travaillent en tant qu'artiste et de voir comment celles-ci constituent un cadre théorique pouvant me permettre de mieux comprendre comment fonctionne mon travail plastique, dans quelle tradition et univers de pensée il se situe, et ce afin d'en cerner les contours et les limites, certes, mais aussi d'en orienter les développements futurs. Mon but n'a pas été d'innover dans des domaines comme la philosophie ou l'histoire de l'art, mais bien de faire de cette thèse une sorte d'accessoire au service de mon travail visuel, un accessoire qui aurait une double fonction : 1- Celui de me permettre, en tant qu'artiste, de prendre une plus juste mesure des considérations théoriques et philosophiques qui sont venues soutenir mon travail jusqu'ici ; 2- Celui de permettre à ceux et celles qui s'intéressent à mon travail d'artiste – ou, plus généralement, au travail d'un photographe contemporain – de situer ce travail dans un cadre théorique et philosophique qui en constituerait comme les fondements.

Je commencerai ainsi mon parcours en me référant à certains des auteurs importants qui inaugurent le sujet moderne, en l'occurrence Descartes, Leibniz, Kant et Hegel. Ces auteurs jettent en effet les bases d'un sujet autonome, pleinement maître de ses actes (ou, du moins, comportant le potentiel de le devenir) et capable d'assumer son propre destin. Ce *sujet-substrat*, considéré comme substance première et souveraine, est celui de l'*humanisme*, qui s'amorce entre autres avec la Réforme protestante – contemporaine du tableau de Grünewald – pour cheminer au long de la Renaissance et de l'Époque des Lumières.

C'est précisément ce sujet de l'humanisme que des auteurs de l'après-guerre (ayant écrit, plus précisément, entre les années 1950 et aujourd'hui) comme Roland Barthes, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jacques Lacan et Jean-François Lyotard déconstruisent, critiquent et remettent en cause. Ce sont donc ces critiques du sujet classique, liées, entre autres, à une dénonciation de la raison instrumentale, que j'explorerai donc ensuite par le biais de ces auteurs, qui tous appartiennent à ce courant de pensée souvent qualifié de « poststructuraliste ». Cette appellation de « poststructuraliste » n'est évidemment pas sans entraîner son lot de problèmes, d'autant plus que tous ces auteurs ont œuvré au sein de champs disciplinaires différents : Barthes est critique littéraire et sémiologue ; Deleuze et Lyotard sont philosophes ; Foucault et Baudrillard sont aussi philosophes, mais ont contribué respectivement aux domaines de l'histoire et de la sociologie ; et Lacan est psychanalyste. Le terme de poststructuralisme n'a d'ailleurs pas été forgé par ces auteurs eux-mêmes, mais serait né dans les universités nord-américaines, dans les années 1970, pour désigner l'approche de ces penseurs français d'après-guerre. Ce terme est souvent, par ailleurs, associé à celui de « postmodernisme », ce qui ne rend pas les choses plus aisées. Foucault lui-même, dans une entrevue de 1983 où on lui demandait de se situer par rapport au poststructuralisme, avait déclaré : « autant je vois bien que derrière ce qu'on a appelé le structuralisme, il y avait un certain problème qui était en gros celui du sujet ou de la refonte du sujet, autant je ne vois pas, chez ceux qu'on appelle les postmodernes et les poststructuralistes, quel est le type de problème qui leur

serait commun⁸. »

Mais, au-delà des problèmes qui entourent ce terme, je crois qu'il est possible d'identifier chez ces auteurs, contrairement à ce que dit Foucault, des traits et un ensemble de préoccupations qui leur seraient communs.

- 1- D'abord, tous ces auteurs s'inscrivent dans la mouvance du structuralisme inauguré par la linguistique de Ferdinand de Saussure (1857-1913) et par l'anthropologie de Claude Lévi-Strauss (1908-2009). L'idée essentielle du structuralisme est qu'il existe, au-delà du sens que les êtres humains accordent à leur identité et à leurs actions, des structures sous-jacentes qui préexistent à ces êtres et fixent un cadre à leur expérience. Ainsi, afin de mettre à jour ces structures cachées, les structuralistes privilégient l'analyse du langage et des discours, sans référence à des réalités extralinguistiques, c'est-à-dire à de prétendues « essences » qui auraient sens et valeur indépendamment des structures dans lesquelles elles sont insérées. On retrouve donc, pour ce qui est de l'être humain, non pas l'idée d'un sujet qui serait un *logos* formé d'avance et autosuffisant, mais celle du *moi* comme d'une chose créée du dehors, par des structures externes qui précèdent les individus et qui varient dans l'espace et dans le temps.
- 2- Ensuite, tous ces auteurs ont subi l'influence de ces grands moments de la pensée occidentale que constituent les travaux de Nietzsche, Marx et Freud, c'est-à-dire ces auteurs qui ont effectué la mise en cause radicale des conceptions qui sont à la base du projet moderne et qui avaient été mises en place par des philosophes comme Descartes, Kant et Hegel.

Les auteurs du poststructuralisme ont donc en commun, en puisant dans l'héritage de Nietzsche, Marx et Freud, d'avoir voulu critiquer et déconstruire *le sujet de l'humanisme*, c'est-à-dire ce sujet humain qui trouve ses assises à la Renaissance, qui culmine avec l'Époque des Lumières, et qui se réalise pleinement, au 19^{ème} siècle, avec la révolution industrielle et l'accession de la bourgeoisie au pouvoir. Un auteur comme Lacan, par

⁸ Michel Foucault, *Dits et écrits. 1954-1988*, tome IV, Paris, Gallimard, 2001, p.1266.

exemple, dissout l'unité du signe linguistique et en fait le modèle d'un sujet humain clivé, divisé en de multiples instances à géométrie variable. Un auteur comme Barthes, dans le domaine des productions artistiques, déconstruit ce qu'il appelle l'« effet de réel » dans la littérature naturaliste, mais aussi dans la photographie, dont il voit le modèle le plus accompli d'un mode de représentation « analogique ».

Mais ces auteurs poststructuralistes – et c'est ce qui, précisément, les distinguerait des structuralistes – stipulent en plus une *crise du symbolique*, c'est-à-dire une crise de la représentation, du sens et des légitimités du savoir – ce qu'un auteur comme Lyotard désigne comme « la fin des grands récits ». Le constat d'une « crise du sujet », il est important de le mentionner, n'est donc pas une interprétation de ma part de ces auteurs. Cette idée de « crise », avec tout cela comporte de sombre et de dramatique, se trouve chez la plupart d'entre eux, tant au niveau des notions qu'ils développent que du vocabulaire qu'ils emploient. Lacan parle du sujet humain comme d'un sujet « néantisé⁹ », aliéné, à jamais coupé de lui-même. Foucault évoque « la mort de l'homme¹⁰ » comme synthèse dialectique de l'Histoire. Baudrillard, quant à lui, sans doute le plus sombre d'entre tous, parle de la subjectivité postmoderne comme d'une « subjectivité de fin du monde, (...) flottante et sans substance – ectoplasme qui enveloppe tout en une immense surface de réverbération d'une conscience vide, désincarnée¹¹. » La plupart de ces auteurs dépeignent donc le sujet moderne comme un sujet résolument en crise, voire en état d'agonie ou d'extinction.

Maintenant, si je ne devais nommer qu'un seul auteur phare qui m'a été utile pour écrire cette thèse, ce serait Lacan, et plus précisément deux de ses textes : sa conférence de 1949 sur le stade du miroir¹², d'abord, et, ensuite, sa série de séminaires de 1964 sur la

⁹ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire, Livre XI (1964)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p.102.

¹⁰ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.

¹¹ Jean Baudrillard, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu ?*, Paris, Éditions de l'Herne, 2007, p.19.

¹² Jacques Lacan, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » (1949), dans *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Le Champ freudien », 1966.

question du regard et la fonction du tableau¹³. Dans le premier de ces textes, Lacan donne la définition d'un sujet extasié, étoilé, qui trouve ses assises et son unité hors de lui-même, et plus précisément dans l'image de son propre corps telle que vue dans le miroir. Et dans ses séminaires sur le regard – où il se réfère, entre autres, à un tableau de Holbein à peu près contemporain de celui de Grünewald (*Les Ambassadeurs*, 1533) –, Lacan propose une révision du modèle de la perspective linéaire afin de rendre compte de ce qu'il considère être le clivage du sujet. Ces deux textes, bien qu'assez difficiles et ambigus par endroits, me semblent importants car ils agissent comme un condensé des postures poststructuralistes et mettent en jeu un grand nombre de notions qui définissent les contours de la crise du sujet moderne : le rapport conflictuel de ce sujet au corps et à la vision ; la dialectique entre l'*en-soi* et le *pour-soi* ; le rapport entre le *moi* et l'altérité ; le rôle de l'image du corps et, plus généralement, de la représentation analogique dans la formation subjective ; le rapport du sujet à l'Autre, à l'inconscient et à Dieu ; la mise en perspective de ce sujet dans l'art de la post-Renaissance. Il est donc possible d'affirmer que cette thèse, dans son ensemble, bien qu'elle se réfère à plusieurs auteurs poststructuralistes, se fonde d'abord et avant tout sur les notions présentées dans ces quelques textes de Lacan.

En plus de faire intervenir directement ces auteurs, ma réflexion prendra appui sur des théoriciens qui ont interprété ou subordonné à leurs propres fins ces penseurs français d'après-guerre. Je pense ici, entre autres, à Martin Jay, avec son magistral ouvrage sur la critique de l'« oculocentrisme » chez les auteurs français du 20^e siècle (*Downcast Eyes*, 1993), ainsi qu'à Mikkel Borch-Jacobsen et Slavoj Žižek, qui ont tous deux écrit des livres éclairants à propos de Lacan, en situant notamment ses conceptions psychanalytiques dans le contexte de la philosophie.

J'essaierai, aussi, de situer l'ensemble des figures du sujet que je présenterai en relation à la peinture et à la photographie. Je renverrai, pour ce faire, à des historiens de l'art et

¹³ Jacques Lacan, « Du regard comme objet petit *a* », dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire, Livre XI (1964)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

esthéticiens qui ont eu recours à la pensée des philosophes ci-haut mentionnés et à leurs conceptions du sujet pour analyser la peinture ou la photographie : Norman Bryson, Jonathan Crary, Hubert Damisch, Philippe Dubois, Jean-Marie Schaeffer et François Soulages, pour nommer les principaux. Les interrogations ainsi soulevées ouvriront une voie féconde pour saisir les enjeux de mon travail et isoler les traits qui permettent de placer celui-ci en relation à la crise du sujet.

L'orientation théorique et méthodologique que j'emprunterai en sera donc une que l'on pourrait globalement qualifier d'*histoire des idées et des concepts* qui ont façonné le sujet moderne et son rapport au corps et à la représentation. De me référer à des auteurs poststructuralistes comme Barthes, Baudrillard, Deleuze, Foucault, Lyotard et Lacan, impliquera de faire appel à des concepts traditionnels de philosophie (la substance, le *logos*, le devenir, l'altérité, etc.), mais aussi à des notions qui proviennent de l'anthropologie, de la sémiologie, de la sociologie et de la psychanalyse. Ces notions et ces outils d'analyse sont, du reste, repris par la majorité des historiens et théoriciens de l'art sur qui je m'appuierai lorsqu'il s'agira de discuter de peinture et de photographie. La sémiologie permettra, par exemple, de comprendre comment se structure le dispositif photographique, ce qui en fait la spécificité et ce qui le distingue d'autres modes de représentation visuelle. La psychanalyse lacanienne comporte quant à elle des concepts qui m'aideront à comprendre et à mettre au jour les ressorts structuraux qui déterminent le sujet, façonnent son regard et participent activement de la formation des images. Dans tous les cas, je tâcherai de mettre en contexte ces notions issues de champs variés et de les lier aux notions de philosophie classique que j'aurai abordées. J'éviterai, bien entendu, de passer d'un champ à l'autre – de la conception cartésienne du sujet à la psychanalyse, par exemple – sans d'abord justifier ce choix, ou du moins sans annoncer ce passage.

La thèse se présente donc, dans son ensemble, comme une sorte de fresque qui constitue, par son principe d'organisation chronologique, une forme de vision panoramique. Cette approche panoramique ou « synoptique » m'a été inspirée, entre autres, par un livre comme celui de Martin Jay (*Downcast Eyes*, 1993), sans prétendre, bien entendu, avoir fait la même chose que cet auteur. Le livre de Jay cherche en effet à analyser la position de méfiance d'un grand nombre de penseurs français par rapport au phénomène de *vision* en

situant cette analyse dans une histoire très large, qui commence avec l'Antiquité et le Moyen Âge, passe par Descartes et le Siècle des Lumières, la peinture impressionniste et Henri Bergson, Bataille et les surréalistes, Sartre et Merleau-Ponty, pour ensuite présenter les vues d'auteurs d'après-guerre comme Althusser, Barthes, Foucault, Debord, Derrida, Lacan, Lyotard et Levinas – et tout cela en moins de 600 pages. C'est donc un peu ce genre de présentation à « vol d'oiseau », qui en embrasse très large, que j'ai tenté de faire de la notion de crise du sujet moderne.

Mais pourquoi avoir voulu cela si vaste? D'abord, parce que je vois cette thèse comme une étape nécessaire de mon parcours ; il s'agit avant tout d'un immense travail de balisage de l'espace théorique dans lequel mon travail a cherché à se positionner depuis plusieurs années. Ces auteurs poststructuralistes ont été importants pour mon développement comme artiste, et j'avais besoin de dresser la carte du terrain où ceux-ci m'ont entraîné. En couvrant un territoire aussi ample, cette thèse comporte nécessairement, comme toute vue panoramique, plusieurs généralités, de même que des notions complexes que je ne fais qu'effleurer au passage. Je vois cependant cette thèse comme une sorte de terreau fertile, ou encore comme une matière première propre à venir alimenter mon travail de création et d'écriture pour les années à venir. Il s'est donc agi pour moi, en bref, de dresser la carte d'un territoire mental, une carte qu'il me sera possible, par la suite, de peaufiner, de définir davantage, ou encore sur laquelle édifier de nouvelles structures. Mon travail postdoctoral, entre autres, va surtout se consacrer à préciser, développer, approfondir des points qui se trouvent dans le cadre du présent texte.

Cette thèse se divisera en deux parties, comportant chacune quatre chapitres. La première partie, qui prendra pour point de départ la figure du soldat de Grünwald, s'attachera à dégager, de façon schématique, les conditions d'apparition du sujet moderne, ses fondations et ses structures, de même que son cheminement depuis la Renaissance jusqu'à l'époque moderne proprement dite (je définirai ces découpages historiques plus nettement). Ainsi, dans un premier chapitre, je commencerai, après avoir fourni une brève définition du concept de sujet et indiqué quelques paradoxes que celle-ci soulève, à décrire le sujet comme *substance* et conscience réflexive qui naît de l'évidence du *cogito* chez Descartes.

Je questionnerai le rapport que ce sujet entretient à son environnement, mais surtout, à son corps, notion fondamentale à l'étude et à la compréhension du concept de sujet.

Dans un second chapitre, je me livrerai à un examen des relations qu'entretient le sujet moderne avec la question de la *représentation* au sens large. Je considérerai le phénomène de la conscience réflexive, son lien essentiel avec la vision et avec la figure ambiguë du *double*. Je terminerai ce chapitre en jetant un pont entre le sujet cartésien et le dispositif de la *camera obscura*, auquel plusieurs philosophes, incluant Descartes, firent appel pour décrire le fonctionnement de la conscience, montrant ainsi qu'au sujet moderne correspondent un idéal et un modèle de représentation très précis.

L'étude du dispositif de la *camera obscura* me permettra d'effectuer, au chapitre 3, une mise en relation entre la conception théorique de la subjectivité et le domaine plus pratique de la conception des images. Je discuterai d'abord des lois de la perspective et d'un certain réalisme pictural né à la Renaissance. Je mettrai ensuite le modèle perspectiviste en parallèle avec la conception d'un sujet, qui, à partir de la Renaissance, gagne en indépendance jusqu'à s'autonomiser presque complètement avec Kant.

Dans un chapitre suivant, qui viendra clore cette première partie de la thèse, je mettrai le sujet qui correspond au modèle de la perspective linéaire en rapport avec la posture subjective du *narcissisme*, en ayant notamment recours au concept lacanien de « Signifiant-Maître ». Je tenterai ensuite de condenser les notions vues dans le cadre des trois premiers chapitres et de les appliquer à une série d'observations à propos du tableau de Grünewald. Cet examen me permettra déjà, sans toutefois entrer dans une analyse détaillée de ma série photographique, de présenter ce que j'ai cherché plus précisément à explorer et à mettre en scène en réalisant ces images.

La deuxième partie de la thèse, composée des chapitres 5 à 8, se présentera suivant un mouvement inverse : je partirai de la photographie pour dresser l'histoire d'une certaine déchéance du modèle de subjectivité présenté dans la première partie. Cette analyse prendra appui sur la dimension paradoxale du médium photographique. Je montrerai ainsi que la photographie, dès sa naissance et son essor immédiat au XIX^{ème} siècle, prolonge

et semble même porter à son degré de parachèvement l'idéal moderne de la représentation pour en même temps en miner les fondements.

Pour ce faire, je décrirai au chapitre 5 le dispositif photographique et tenterai de relever les liens que celui-ci entretient avec la quête du réalisme pictural. Je verrai que la photographie, de par la structure même de son dispositif et de par les usages sociaux et esthétiques qui lui sont attribués dès l'origine, s'inscrit parfaitement dans le cadre du projet des Lumières – qui lui-même découle des idéaux de la Renaissance – d'assurer la victoire de la transparence sur l'opacité et de confirmer l'unité de la réalité comme entité fixe et homogène. Je montrerai, en m'appuyant sur les conceptions de Freud et d'Otto Rank, que la photographie participe, en ce sens, de la figure mythique du « double ». Cela me permettra ensuite de montrer en quoi la photographie, en voulant créer des doubles de papier sur lesquels le sujet peut se reposer, témoigne également d'un certain *idéalisme*, qui pourrait même relever d'un retour du sacré et du religieux.

Le chapitre 6 nous fera voir que la photographie comporte néanmoins une dimension paradoxale qui contredit sa prétention au réalisme. Car si la photographie confirme le monde visible, elle multiplie aussi les « versions » du réel, rendant celui-ci malléable et inconsistant, et remettant ainsi en cause le rapport à une vérité univoque d'un sujet fixe regardant le monde depuis un point de vue « angélique » et désincarné. Je prendrai pour exemple un certain nombre de photographies qui intensifient et dramatisent les conflits inhérents au médium et mettent en cause sa capacité à générer une représentation stable du monde. Ces considérations m'amèneront à expliquer en quoi cette dimension paradoxale de la photographie a contribué à un mouvement de *désubstantialisation* de la réalité dite « objective » et du sujet autonome tout à la fois, tous deux résultant d'un même « moment cartésien ». Cette *désubstantialisation* du sujet comme du monde provoquent un moment d'incertitude, une perte des repères stables, un saut dans un certain vide qui conduit à un état de crise.

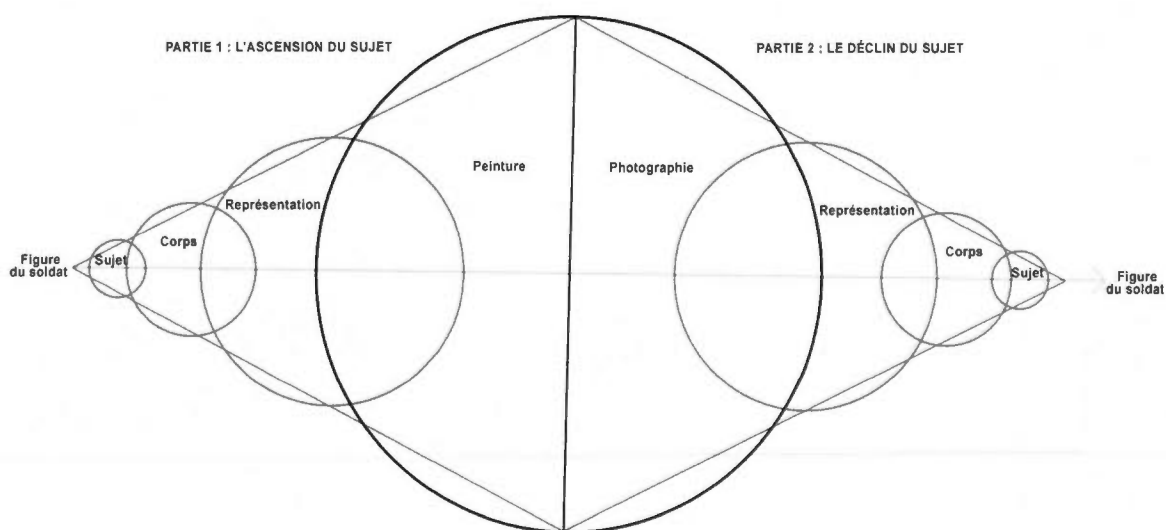
C'est cette crise du sujet que je chercherai à définir plus précisément dans le chapitre 7, en me basant principalement sur la pensée de Jacques Lacan. Je montrerai que le sujet, chez Lacan, retrouve une dimension d'incomplétude qui le rend *hétéronome* et qui nous

renvoie au champ de la théologie. J'explorerai ensuite le rapport du sujet décentré ou hétéronome avec la condition du capitalisme, qui jette ce sujet dans l'errance et la « déterritorialisation ». Je terminerai ce chapitre en analysant certaines postures subjectives et corporelles qui sont symptomatiques de ce sujet décentré du capitalisme, sujet tiraillé par des déterminations contradictoires et incompatibles.

Enfin, dans un chapitre final, je tenterai de tirer parti de cette construction du sujet lacanien décentré pour la mettre en relation avec la figure du soldat de Grünewald et pour décrire le dispositif de création que j'ai mis en place pour évoquer la crise du sujet. J'aborderai également dans le cadre de ce dernier chapitre la pratique d'artistes qui, de mon point de vue, mettent en scène cette crise du sujet et dont les travaux m'ont directement inspiré pour concevoir ma série photographique.

Il importe de préciser d'emblée que dans ce dernier chapitre (chap.8), qui s'inscrit dans la foulée d'un chapitre éclairant la crise du sujet par le biais de notions majoritairement lacaniennes (chap.7), j'ai limité l'analyse de mon travail – ainsi que des œuvres des quelques autres artistes présentés – à ces notions, et à elles seules. Beaucoup de choses supplémentaires auraient pu être dites au sujet de mon travail, beaucoup d'aspects complémentaires auraient pu être abordés. J'aurai pu, par exemple, parler du positionnement de ce travail par rapport au surréalisme, au cinéma ou au théâtre (le « Théâtre de la cruauté » d'Artaud, notamment). J'ai cependant choisi de rester au plus près des notions exposées au fil de la thèse en tentant de montrer en quoi celles-ci sont rejouées dans le dispositif de création que j'ai mis en place avec ma série photographique. Aussi ai-je évité de trop « interpréter » mon travail, n'étant pas à moi-même mon propre analyste ou critique d'art. J'ai plutôt cherché à décrire le dispositif de prise de vue que j'ai créé, qui prend en compte le médium photographique et le tableau de Grünewald, et de montrer en quoi ce dispositif se structure d'une manière similaire à celle du sujet clivé présenté par Lacan dans son séminaire sur le regard et le tableau.

L'ouvrage, dans son ensemble, pourrait emprunter la forme de deux cônes se rencontrant au niveau de leur base, et dont chacun représente une partie de la thèse :



La thèse prendra ainsi pour point de départ – qui coïncide avec le sommet du premier cône – la *figure du soldat* de Grünewald, pour se déployer en une série de cercles concentriques correspondant à des pans thématiques qui gagneront en amplitude au fur et à mesure de leur éloignement du point de départ, étirant leur courbe toujours plus largement et enserrant des notions qui englobent un champ toujours plus vaste. Ainsi, partant de cette figure du soldat, j'entamerai une réflexion sur le type de *sujet* que cette figure incarne ou évoque (chap.1). Je tenterai ensuite de décrire, dans les grandes lignes, le rapport au monde matériel que ce sujet entretient, et plus particulièrement avec son *corps*, conçu comme interface qui le relie au monde externe et l'en distingue tout à la fois (chap.1). La réflexion sur le corps me mènera à réfléchir sur la question de la *représentation*, le corps étant, en quelque sorte, l'image du sujet, son tenant lieu dans l'espace visible (chap.2). Cela me conduira sur le terrain de la peinture, qui correspond à la base du premier cône, ainsi qu'à l'une des deux sections de la thèse dont le développement thématique est le plus étendu (où sont présentées les réflexions les plus englobantes) (chap.3 et 4). La deuxième partie de la thèse, qui constitue en un sens la réflexion en miroir de la première, entamera un mouvement régressif vers le point de départ, soit vers la figure du soldat tombant. Je commencerai ainsi cette seconde partie

par une série de réflexions sur le médium photographique en tant que tel (chap.5 et 6), qui viendront prolonger mes remarques sur la peinture, pour ensuite affiner la réflexion en une série de discussions plus focalisées sur la question du corps et du sujet, vus à travers le prisme de la photographie (chap.7). Je reviendrai en dernier lieu à la figure du soldat tombant et discuterai de ma série photographique à la lumière de l'ensemble des idées développées depuis le début (chap.8).

Chacun de ces cônes pourrait par ailleurs fonctionner suivant un mouvement cyclonique, dont le soldat tombant serait l'œil. L'ensemble des notions développées dans chacune des parties de la thèse converge donc vers cet œil du cyclone, qui constitue l'impulsion du projet doctoral. En tant qu'œil du cyclone, le soldat tombant devient donc un vecteur énergétique qui entraîne le mouvement de l'ensemble, du proche au lointain, de l'étroitesse à la vastitude. On pourrait aussi dire, en recourant au modèle de la perspective albertienne, que le soldat fait figure de *point géométral* de la thèse, de la même manière qu'il a servi de point de perspective pour organiser la série photographique. Les deux cônes représentent en quelque sorte deux points de vue, qui se développent à partir d'un même point de perspective et qui répètent l'ambiguïté inhérente à la figure du soldat ; le premier de ces deux mondes désigne celui du sujet moderne qui se déploie depuis le tableau de Grünewald, et le second, celui de ma série photographique, qui vient joindre le dispositif photographique et la figure du soldat tombant.

Il est à noter que je travaillerai beaucoup par analogies et par effets de miroitement dans cette thèse. Les notions développées reviendront donc à plus d'une reprise, pour être remises en contexte et insérées dans des rapports nouveaux. Une notion comme celle du « corps individuel », par exemple, fondamentale à ma réflexion sur la question du sujet, reviendra, entre autres, dans le cadre des discussions sur la peinture, sur la photographie et sur le décentrement subjectif chez Lacan. Ce texte se présente par conséquent comme une sorte de *chambre aux miroirs*, où les mêmes idées reviendront tout au long du parcours pour se prendre dans des relations autres, propres à les découper autrement, ou à en éclairer une facette nouvelle. Cette approche constitue une manière de cerner un

phénomène complexe, et de former une structure dont toutes les parties apparaissent liées, solidaires les unes des autres.

Il est finalement important de réaffirmer que ce texte n'est ni celui d'un philosophe, ni celle d'un historien de l'art, et que je ne prétends pas innover dans l'une ou l'autre de ces disciplines. Aussi mes considérations en philosophie et en histoire de l'art pourront-elles paraître par trop générales et élémentaires aux spécialistes (je pense tout spécialement aux chapitres 1 et 2). C'est tout simplement que ce texte est écrit du point de vue d'un créateur d'images et non de celui d'un philosophe ou d'un historien. J'avais besoin de mettre en place un certain nombre de notions et de concepts de base qui entrent en résonnance avec mon travail et permettent de situer celui-ci dans un contexte historique élargi, en l'occurrence occidental et « postmoderne ». J'ai tenté, en prenant pour prétexte le tableau de Grünewald, de remonter le plus loin possible en amont de mon travail et d'en identifier, par le biais du discours philosophique, les ramifications profondes, qui permettront d'en orienter les développements futurs. J'ai donc voulu comprendre cette « langue minoritaire » que mon travail en photographie cherche à forger en me penchant sur la « langue majoritaire » qui constitue le fond séculaire de la photographie, l'inconscient qui la travaille et la détermine. On pourrait voir ce texte comme une forme de « psychanalyse » qui s'attache à déchiffrer moins les motivations « intimes » qui sous-tendent mon travail plastique que la part « extime » de ce travail, et notamment par le biais d'un examen approfondi du médium photographique qui le détermine et par une étude des liens que ce travail entretient avec le modèle pictural de la Renaissance. Ce faisant, j'espère être sorti – c'est sans doute, du reste, tout l'intérêt d'un tel programme doctoral – de la dimension de rigoureuse *autoréférentialité* qui caractérise une bonne portion des pratiques artistiques dites postmodernistes, qui, souvent, demeurent au niveau du plan d'immanence que génère le marché de l'art et omettent de se positionner dans le prolongement d'une tradition historique plus vaste.

L'originalité de ma démarche, s'il en est une, se situe au niveau de la série photographique que j'ai réalisée et dans les liens inédits qu'elle établit entre la crise du

sujet moderne et la peinture de Grünewald, et plus généralement entre la photographie et un tableau placé dans une zone floue entre les régimes picturaux du Bas Moyen Âge et de la Renaissance. Je souhaite que ce texte, par les relations qu'il met en place avec ma série photographique, puisse fournir un éclairage intéressant sur la manière dont un artiste travaille et cherche à mettre théoriquement en place sa pratique. C'est le dernier chapitre que je perçois comme le plus éclairant à cet égard. Car c'est dans ce chapitre 8 que je tenterai de resserrer l'ensemble des notions développées dans la thèse pour les refocaliser sur la figure du soldat de Grünewald et exposer la manière dont j'ai employé cette figure pour traduire la crise du sujet.

J'espère que ce texte, pris en soi, par l'énorme travail de recherche dont il témoigne et par l'abondance des notions qu'il met en jeu, pourra constituer une source inspirante d'information et de réflexion pour quiconque s'intéresse à l'histoire de la subjectivité moderne et au positionnement de la photographie par rapport à celle-ci. Les chapitres 7 et 8, qui situent, à l'instar d'auteurs comme Mikkel Borch-Jacobsen et Slavoj Žižek, le sujet lacanien dans un contexte philosophique élargi, pourront en outre venir ajouter quelque prolongement aux travaux de ces auteurs, en introduisant le médium photographique au cœur de la réflexion.

J'emploierai le « nous de modestie » pour l'ensemble de la thèse, excepté pour la dernière partie du chapitre 8 (section 8.3), où il sera question de ma démarche artistique.

PARTIE 1 : GENÈSE ET DÉPLOIEMENT DU SUJET MODERNE

CHAPITRE 1 –SUBJECTIVITÉ, RÉALITÉ ET CORPORÉITÉ MODERNES

1.1 SUJET ET MODERNITÉ

L'un des apports majeurs de la modernité fut d'avoir engendré cet être pensant, doté de raison et d'un « monde intérieur » aux contours définis, cet être qui peut en toutes circonstances s'envisager *soi-même pour soi-même* et dont le regard acéré pourrait, idéalement, englober et maîtriser tous les objets du monde (ou, pour mieux dire : *le monde conçu comme objet*). Cet être, dont la dignité absolue le distinguerait à jamais des choses et des animaux, dont l'époque moderne¹⁴ a exalté la toute-puissance, est celui qu'on appelle encore communément de nos jours *l'individu* (du latin *individuum* : qu'on ne peut diviser, qui se complète entièrement soi-même), ou encore celui que l'on pourrait qualifier de « sujet autonome ».

Ce terme de « sujet » – du latin *sub-jectus* : ce qui est *jeté sous* ou, plus précisément, ce qui est *subordonné à* – en est un complexe et ambigu, qui possède une multitude de sens, qui varient en fonction des usages et des époques, mais qui semblent, dans tous les cas, désigner une entité qui demeure identique à elle-même malgré les changements qui l'affectent ou les attributs qui viennent la qualifier (changements ou attributs de surface dont on dira du sujet qu'il leur est subordonné sans pour autant perdre son identité et son unité profondes). Ainsi, en un sens très large, le sujet signifie simplement

¹⁴ L'époque moderne désigne la période historique débutant avec la fin du Moyen Âge et faisant référence à un certain nombre d'événements qui survinrent au 15^{ème} et au 16^{ème} siècle : la fin de l'Empire byzantin avec la chute de Constantinople en 1453, la découverte des Amériques par Christophe-Colomb en 1492 ou encore la Réforme protestante initiée par Martin Luther et Jean Calvin vers 1517. On peut également, à la suite notamment de Martin Heidegger (*Essais et conférences*, 1958), associer la période moderne à la Renaissance italienne, qui débuta au 15^{ème} siècle et qui s'étendit rapidement au reste de l'Europe pour donner lieu, entre autres, à l'hypothèse de Copernic d'un univers héliocentrique, à l'invention des lois de la perspective dans le domaine des arts graphiques et à la naissance du sujet humain moderne avec Descartes. Dans tous les cas, cette période moderne, qui sera en outre marquée de manière importante par la Révolution française de 1789, voit triompher un certain nombre de valeurs : l'émancipation humaine par l'usage de la raison, la sécularisation, le progrès, le développement des techniques et des modes de communication.

une chose que l'on désigne ou que l'on évoque, le point fixe et autonome sur lequel se focalise un discours ou une image. Une seconde signification du terme, cette fois grammaticale, renvoie à l'un des principaux constituants de la phrase. Dans la phrase « Matthieu écrit une thèse », par exemple, le sujet est « Matthieu », c'est-à-dire celui qui accomplit l'action, qui est posé comme origine irréductible de l'acte d'écrire. Le troisième sens du terme en est un plus social ou politique, ou encore théologique ou cosmologique : un sujet désigne l'être humain qui, au sein d'une société, d'une religion ou d'un univers ordonné symboliquement (un *cosmos*), est soumis à des lois ou à une forme d'autorité. Ainsi parlait-on, au Moyen Âge, des sujets d'un roi, parce qu'assujettis à l'autorité de ce roi; ou encore disait-on de l'être humain qu'il avançait, subjugué, sur les chemins tracés par la Divine Providence. Avec ce dernier sens, il semble qu'on se rapproche davantage de l'étymologie du mot « sujet », qui prend alors une coloration plus négative : *celui qui est subordonné, par le contrôle et la dépendance, à la loi inaltérable d'un Autre*.

On voit toute la complexité et les ambivalences dont se charge d'emblée cette notion de sujet. En effet, si l'on se réfère au premier sens du mot (une matière dont on traite ou que l'on évoque), comment peut-on savoir avec certitude qu'il existe un principe fixe, autonome et indépendant du discours porté sur lui ? Qu'est-ce qui, au juste, est *jeté sous* ? Puisque le sujet dont on parle ne devient réalité que par l'entremise du discours ou de la représentation qui vient l'actualiser, peut-on considérer celui-ci indépendamment de ce discours ou de cette représentation, qui l'un et l'autre pourraient relever d'un point de vue, d'une forme de contingence, ou encore de « l'arbitraire du signe », comme disent les linguistes¹⁵ ? Et dans sa seconde signification (l'être qui pose une action ou auquel on peut rapporter un certain nombre de qualités), le sujet, dans un même ordre d'idées, ne serait-il pas plutôt le produit d'une pratique et d'un milieu (c'est tout un environnement matériel, social et culturel qui m'enjoint d'écrire une thèse et m'assujettit à cette tâche), ou encore l'effet des structures et catégories de la langue (le concept d' « homme », puis le verbe « être », qui imposent à ma présence immédiate au monde une manière d'unité substantielle) ? Chose certaine, il apparaît, dans tous les cas, que le sujet, même

¹⁵ Voir, entre autres : Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1916 pour l'édition originale), Paris, Payot, 1979.

envisagé comme présence première et fondamentale, *ne vient jamais seul* ; il est toujours déterminé par un milieu, un contexte, des pratiques, pris en charge par des systèmes représentatifs, bref, conditionné par un ensemble de lois et de processus externes. Le sujet, par définition, *est donc dans une situation de fondamentale incomplétude*.

Quoiqu'il en soit, la modernité, comme nous allons le voir, semble avoir refoulé cette dimension d'incomplétude et de dépendance du sujet à l'égard de puissances extérieures pour en faire, en un autre sens relevant à la fois des discours philosophique et psychologique, un être foncièrement libre, indépendant et maître de lui-même, qui possède un intérieur privé et hermétique dont il pourrait fermer la porte derrière lui pour s'y retirer quand bon lui semble. Un être par ailleurs doué d'une conscience de soi absolument transparente et d'une discursivité qui se déroule depuis son centre intérieur – son « moi » – jusqu'aux confins du monde extérieur réel avec une parfaite clarté. Ce *sujet autonome* (du grec *auto*, « soi », et *nomos*, « loi ») s'oppose radicalement, du moins en apparence, au type de sujet ayant vu le jour à d'autres époques de l'humanité, notamment dans la Grèce antique et au Moyen Âge, et que l'on pourrait qualifier de *sujet hétéronome* (de *hetero*, « autre », et *nomos*, « loi »), son existence impliquant la détermination par une entité ou un processus externes¹⁶.

C'est ce *sujet autonome*, dont découle toute une relation au monde, à la représentation et à la technique, qui constituera le point de départ de ce texte, et dont nous aimerions voir, dans la figure du soldat tombant du tableau de Matthias Grünewald (Fig. 1), la personnification ou, du moins, la forme embryonnaire et émergente:

¹⁶ Ce « sujet hétéronome », ou encore « sujet aliéné », a, entre autres, été ainsi défini par un penseur comme Cornelius Castoriadis. Cet auteur définit en effet le sujet hétéronome ou aliéné comme étant celui qui « est dominé par un imaginaire vécu comme plus réel que le réel, quoique non su comme tel, précisément parce que non su comme tel » ; à quoi il ajoute que « l'essentiel de l'hétéronomie – ou de l'aliénation, au sens général du terme – au niveau individuel, c'est la domination par un imaginaire autonomisé qui s'est arrogé la fonction de définir pour le sujet et la réalité et son désir » (Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points-Essais », 1999, p.152).



Attardons-nous maintenant sur l'un des moments historiques importants de la naissance d'un tel individu ou sujet autonome.

1.2 COGITO ET NAISSANCE DU SUJET AUTONOME

Pour de nombreux penseurs, c'est au philosophe, mathématicien et physicien français René Descartes (1596-1650) qu'il revient d'avoir semé les germes d'un tel sujet individuel et autonome¹⁷. Ainsi, dans ses *Méditations métaphysiques* (1641), ouvrage majeur du 17^{ème} siècle, Descartes, à la recherche d'un principe certain sur lequel fonder tout savoir, se livre à cette expérience : réduire le monde à néant en usant de la méthode dite du doute méthodique, qui consiste à rejeter tout ce sur quoi il lui est possible d'avoir le moindre doute. Il commence donc, dans sa *Première méditation*, par remettre en cause tout ce qui lui vient de ses sens, car « tout ce que j'ai reçu jusqu'à présent de plus vrai et assuré, je l'ai appris des sens¹⁸ ». Or, nous faisons sans cesse l'expérience que nos sens nous leurrent : une tour carrée, vue de loin, peut sembler ronde ; celui que l'on vient d'amputer d'un membre sent souvent toujours ce membre (ce qu'on désigne comme

¹⁷ C'est la thèse développée par le philosophe Martin Heidegger (*Essais et conférences*, 1958). Toutefois, pour d'autres auteurs, parmi lesquels Soeren Kierkegaard, ce serait plutôt la réforme initiée par Martin Luther qui aurait donné naissance au sujet autonome. En effet, Luther, bien qu'il reconnaisse la dépendance primordiale du sujet à une altérité divine, accorde à l'être humain la capacité de se donner rationnellement ses propres lois et d'accéder à la vérité par ses moyens propres. Pour un compte rendu complet et détaillé de la naissance du sujet moderne en relation avec la révolution protestante, voir entre autres *After God* (2007) de Mark C. Taylor, et tout particulièrement le chapitre 2 : « The Protestant Revolution ».

¹⁸ René Descartes, *Méditations métaphysiques* (1641). [Document électronique]. Grenoble, PhiloSophie, Décembre 2010, http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/file/descartes_passions.pdf, p.13.

« membre fantôme »), etc. Pourquoi mes sens ne m'auraient-ils pas alors toujours trompé sur tout ? La vie ne serait-elle donc pas à l'image du rêve où, ayant l'impression de percevoir des choses et de vivre des événements réels, je ne suis en fait qu'étendu dans mon lit ? Serais-je ce « cerveau dans une cuve » imaginé par le philosophe Hilary Putnam¹⁹ et dont la trilogie *The Matrix* offre, au cinéma, l'une des illustrations contemporaines les plus célèbres²⁰ ?

Mais n'y a-t-il pas des repères plus sûrs que ceux que nous procurent nos sens, se demande ensuite Descartes ? Il songe alors à l'arithmétique, à la géométrie et aux autres branches des mathématiques, qui ne traitent que de choses « simples et générales », ne laissant aucune place au doute. Et pourtant, rien ne me prouve qu'il n'existe pas « un certain mauvais génie, non moins rusé et trompeur que puissant, qui a employé toute son industrie à me tromper²¹ ». Rien ne me prouve qu'un être d'une intelligence surhumaine ne m'abuse pas à chaque fois que je crois savoir avec certitude que 1 plus 2 font 3. Je n'ai, en bref, aucune certitude qu'il existe une adéquation, une isomorphie entre ce que je pense et ce qui existe réellement dans le monde.

Mentionnons tout de suite que ce doute quant à la concordance de la pensée et d'une réalité objective demeurera constant chez Descartes, et il lui faudra – « schizophréniquement », diront certains²² – réaffirmer l'existence de Dieu, c'est-à-dire d'un tiers transcendant, comme seul garant d'un tel accord. Il lui faudra, en d'autres termes, établir la nécessité d'une concordance entre une *Raison Divine*, essentiellement juste et vraie, et la *raison humaine* pour ne pas tomber dans l'ornière du solipsisme et maintenir en place l'ordre cosmique. Cette idée d'un tiers qui s'impose pour unir le monde et sa représentation, le soi et l'autre, l'identité et la différence, l'un et le multiple, en est

¹⁹ Hilary Putnam, *Reason, Truth, and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

²⁰ La trilogie *The Matrix* se compose de trois films de science-fiction – *The Matrix*, *The Matrix Reloaded* et *The Matrix Revolution* – réalisés entre 1999 et 2003 par les frères Andy et Larry Wachowski et distribués par Warner Bros.

²¹ Descartes, *op. cit.*, pp.17-18.

²² Notamment : Graham Ward, « Deconstructive Theology » in *The Cambridge Companion to Postmodern Theology*, éd. par Kevin J. Vanhoozer, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

une fondamentale pour notre propos et pour la définition du sujet, et nous y reviendrons tout au long de la thèse.

Ainsi, pour revenir à Descartes, celui-ci s'est-il persuadé, au terme de sa *Première méditation*, « qu'il n'y avait rien du tout dans le monde, qu'il n'y avait aucun ciel, aucune terre, aucuns esprits ni aucuns corps²³ ». Le monde entier, incluant mon corps, n'est peut-être qu'un vaste néant d'illusion orchestré par un dieu trompeur. Mais, poursuit Descartes dès sa *Deuxième méditation*, si je me suis dit qu'autour de moi tout n'était qu'illusion, cela ne fait-il pas néanmoins de *moi* quelque chose ? Pour me convaincre que je n'existais pas, ne faut-il pas que j'y aie pensé ? Et pour qu'une telle pensée surgisse en moi, *ne faut-il donc pas que je sois, moi, absolument quelque chose* ? C'est ainsi que Descartes en conclut : « j'étais sans doute, si je me suis persuadé, ou seulement si j'ai pensé quelque chose²⁴ ». Mais ne serait-ce pas là encore un coup du malin génie ? Celui-là même qui a mis en scène l'illusion du monde ne m'aurait-il pas aussi convaincu que je suis quelque chose alors qu'en vérité je ne suis rien ? On voit tout de suite l'incongruité d'une telle hypothèse : pour que le malin génie puisse me tromper, encore faut-il que je sois quelque chose, car on ne saurait tromper ce qui n'existe pas. « De sorte qu'après y avoir bien pensé, et avoir soigneusement examiné toutes choses, enfin il faut conclure et tenir pour constant que cette proposition : je suis, j'existe est nécessairement vraie, toutes les fois que je la prononce, ou que je la conçois en mon esprit²⁵ ». C'est l'énoncé du célèbre cogito cartésien : *cogito, sum* (« je pense, je suis »), que l'on trouve aussi dans le *Discours de la méthode* (1637) sous sa forme la plus connue : *cogito ergo sum* (« je pense, donc je suis »). Cette affirmation, « je pense, je suis », est la seule que je puisse tenir pour vraie même si je doute de tout : si je doute, si je pense, c'est qu'il doit y avoir un être qui doute, un être qui pense, aussi problématique le contenu de ses pensées puisse-t-il être. Il doit y avoir quelque chose qui soutient de manière stable la pensée, un support à cette pensée, bref, il doit y avoir un *sujet sous toute pensée*.

²³ Descartes, *op. cit.*, p.20.

²⁴ *Ibid.*, p.20.

²⁵ *Ibid.*, p.20.

C'est ainsi que naît, avec Descartes, la première figure du sujet moderne, que l'on pourrait qualifier, déjà, de *sujet autonome*: alors que l'existence même du monde, y compris celle du corps, a été réduit à néant (par la raison : on voit déjà tout le parti pris épistémologique que comporte une telle assertion), l'existence d'un sujet pensant *en lui-même et pour lui-même* se présente comme une certitude absolue. Le sujet se définit ainsi fondamentalement, pour Descartes, par le fait qu'il pense, et donc qu'il possède, ou mieux, qu'il *est* une conscience, un esprit ou un entendement, trois termes synonymes qui renvoient à ce que Grecs et Latins nommaient la partie rationnelle de l'âme, celle qui conçoit et qui raisonne (*logos* en grec ; *ratio* en latin). Descartes précisera plus loin que cette conscience qui caractérise l'être humain est une *substance* (du latin *sub*, sous, et *stare*, qui reste en place), c'est-à-dire une chose qui demeure constante et identique à elle-même quels que soient les événements qui l'affectent et en dépit de ses modifications de surface (on constate ici, si l'on se rapporte aux définitions fournies en début de chapitre du mot « sujet », que les termes de substance et de sujet sont, chez Descartes, synonymes). Ce qui fera dire à Descartes du sujet qu'il est essentiellement une « substance pensante », ou encore, ce qui revient au même pour lui, une « chose pensante » (qu'il nommera *res cogitans*) : « je suis une chose qui pense, ou une substance dont toute l'essence ou la nature n'est que de penser²⁶ ». Cette chose pensante ne dépend en rien, en toute rigueur, du corps et du monde externe et, quoiqu'il advienne, jamais ne saurait cesser de penser, d'avoir conscience : *le sujet humain pense, et rien ne saurait le diviser dans cette tâche qui lui revient désormais comme une nature*. Et pour autant qu'il pense, pour autant qu'il doute, bref, pour autant qu'il soumet toute chose au tribunal de la raison, ce sujet peut exister de manière indépendante, sans la médiation d'un Autre. Dès lors, le sujet ainsi défini par la conscience constitue pour Descartes le point immuable à partir duquel devra se bâtir tout savoir, le fondement ultime de toute science, qui devra se développer avec la même évidence transparente que le Cogito.

²⁶ *Ibid.*, p.69.

Aussi étrange que cela puisse paraître, un tel sujet se proclamant socle originel et se prétendant capable de penser par et pour lui-même en dehors de toute intrusion venue de l'extérieur, n'existait pas à d'autres époques. Chez les Grecs, par exemple, l'existence du citoyen avait pour fondement celle de la Cité, qui précédait ontologiquement son être en tant qu'individu, et même en tant qu'espèce, puisque les femmes et les esclaves étaient privés du statut de citoyen. Les philosophes grecs concevaient l'humain comme un être foncièrement immergé dans le social, incorporé au sein d'un système symbolique qui le précède et le dépasse. C'était la Cité qui faisait de l'animal humain un sujet et qui médiatisait son rapport au monde. L'autonomie du sujet n'était certes pas, dans l'Antiquité, étrangère à certaines postures existentielles – celle du stoïcisme par exemple – mais de telles postures impliquaient d'être en quelque sorte exclus du monde, condamné à la marginalité.

Au Moyen Âge, la vie de l'être humain était également très grégaire, impliquant toujours la présence du corps social et d'un principe transcendant médiateur et intégrateur. Mais plus encore, l'être humain était inséré dans une trame complexe de signes, de ressemblances et d'analogies qui le reliaient à l'intégralité du cosmos, faisant ainsi de lui un modèle réduit du monde, un « microcosme » (du grec *micros*, « petit », et *cosmos*, « monde »). De part en part traversé par le souffle divin, qui circulait aussi bien dans les objets de l'environnement que dans le corps humain jusqu'à atteindre les régions les plus lointaines de l'âme, le sujet humain, au Moyen Âge, ne se percevait jamais telle une entité autonome : chaque être humain était certes porteur d'une individualité, y compris désormais les femmes et les « esclaves » (les serfs, plus précisément), mais cette identité personnelle était totalement tributaire de la présence divine, d'un principe originel et unitaire au sein de toute conscience (Dieu étant « tout un chacun », selon la formule de saint Paul). L'individualité était sans cesse référée à un tiers transcendant, à un au-delà, dont on considérait les manifestations aussi bien dans la conscience de l'homme que dans les objets et la nature environnante. L'ensemble du monde était empreint d'un sens élémentaire, tout était interconnecté, s'interpénétrait ou s'imbriquait sans coupure ni hiatus. La notion d'un sujet autonome rayonnant de son propre centre et pouvant se retirer en son for intérieur pour y générer ses réflexions propres aurait semblé tout à fait anormale pour l'être humain de l'époque médiévale, qui se sentait intimement lié à un

univers dont Dieu était l'orchestrateur, un univers auquel il était subordonné et qui le déterminait jusqu'aux tréfonds de son être. L'homme médiéval était donc un *sujet hétéronome*, ou encore un sujet « décentré », c'est-à-dire un sujet dont le « centre vital » se trouvait en quelque sorte hors de lui-même ; un sujet créé, manœuvré, ordonné par une fondamentale extériorité. Comme l'explique l'historien Robert Delort :

[Au Moyen Âge] Le monde étant centré sur l'homme, et, comme le dit Grégoire le Grand, « étant, d'une certaine façon, toutes choses », chacune de ses composantes, tout événement, toute chose ont leur résonnance sur le microcosme [le sujet humain], ont leur signification, qu'il s'agit de comprendre; sont des exemples d'une autre réalité, des symboles qui se replacent aisément dans une perspective biblique et évangélique, nourrie d'une certaine culture antique et mise à la disposition de tous.²⁷

1.3 GENESE ET COGITO

Mais, pour revenir à Descartes, c'est donc dans la certitude du *cogito ergo sum* que celui-ci trouve le fondement de toute connaissance, le point à partir duquel devra s'ériger tout le reste. Il est parvenu à cette certitude par la méthode du doute hyperbolique, par lequel il abandonne au néant tout contenu déterminé et rompt tous les ponts qui le liaient au monde, jusqu'à son corps même. Le sujet autonome comme fondement de tout exige donc, comme préliminaire à sa naissance et à son soulèvement, une sorte de *désastre*, plongeant dans une complète obscurité tout ce qui existe ou paraît exister, renvoyant en cela aux origines intemporelles du monde, au chaos pré-ontologique, à l'abysse ou au vide qui précède toute chose. Descartes, pour en arriver à la formulation du cogito, a dû se couper du monde, s'extraire de la « nature » dans laquelle il était immergé, se vider même de tout contenu ontologique stable, pour n'être plus qu'un moment d'extériorité sur le monde, qui deviendra *point de vue* sur le monde (on trouve ici, dans cette notion de « point de vue », l'idée importante du « point » comme entité fixe et indivisible, de même que celle de « vision », tout aussi importante pour la définition du sujet et sur laquelle nous reviendrons).

²⁷ Robert Delort, *La Vie au Moyen Âge*, Paris, Seuil, collection « Points-Histoire », 1982, p.82.

C'est ainsi que l'épreuve cartésienne du Cogito répète et déplace en quelque sorte, en tant que moment fondateur, le texte de la Genèse, suivant lequel Dieu, comme « Maître de la Création », aurait fait surgir la lumière du néant, mis en place l'architecture et les lois régissant l'Univers, pour finalement créer les êtres vivants, dont l'homme et la femme à son image. Selon le penseur Slavoj Žižek, qui effectue une relecture du texte de la Genèse suivant la grille de pensée du psychanalyste Jacques Lacan, cette entité qu'on nomme « Dieu », pour ordonner le monde de son point de vue, pour marquer le Commencement du sceau du Verbe (de ce que Žižek appelle, dans un lexique lacanien, l'« ordre symbolique »), dut d'abord s'éjecter du fond homogène et indistinct du monde. Il n'y aurait donc pas, pour Žižek, « création ex nihilo » : avant Dieu comme instaurateur de la Loi, Dieu comme *Logos* et principe créateur, il y aurait le Vide, c'est-à-dire le néant dans son existence positive, comme pure potentialité sans orientation précise, comme « force aveugle » (ce que Žižek, après Lacan, désignera du terme de « Réel »). Dieu, pour éclairer et ordonner le monde de son point de vue et suivant sa Raison (ce qu'on appelle la « Divine Providence »), pour insérer le monde dans les limites de son regard (en une forme que Žižek/Lacan qualifiera d'« imaginaire »), dut dans un premier temps s'éjecter et se différencier du Vide originel pour se constituer comme entité autonome.

In order to posit itself as an actual free Entity disengaged from blind necessity—in short as a person—the Absolute has to get things straightened out, to clear up the confusion in itself, by way of acquiring a distance towards what in it is not God Himself but merely the Ground of His existence—that is by ejecting the Ground from Himself²⁸.

De manière analogue, Descartes, sans toutefois nier l'existence d'un *Logos* supérieur et divin comme fondement et garantie de notre connaissance, répète l'expérience du Créateur ainsi décrit par Žižek en vidant le monde de toute consistance ontologique stable et de son caractère enveloppant pour s'en extraire. En s'alignant sur l'expérience de Dieu, le sujet cartésien devient dès lors *point de vue radicalement externe, irréductible regard* à partir duquel devront se déployer la structure générale du monde et son

²⁸ Slavoj Žižek, *The Indivisible Remainder : An Essay on Schelling and Related Matters*, New York, Verso Books, 1996, p.36.

ordonnancement suivant les notions « claires et distinctes » qui lui seront données par le *logos*, qui participe de la lumière éternelle du Créateur. Descartes prétendait d'ailleurs, avec sa méthode, paraphrasant librement le texte biblique, « démêler le Chaos pour en faire sortir la lumière²⁹ ».

L'acte inaugural du sujet cartésien, son moment fondateur, selon la description de Dieu qu'on donne Zizek, est au fond cette distinction entre la « chose » qu'il est et ce qu'il n'est pas. Ce moment premier de la pensée cartésienne pourrait répondre, dans le registre théologique, à ce que l'on appelle l'« œuvre de la Distinction » (*opus distinctionis*), qui participe de l'« œuvre de la Création » (*opus creationis*), tel que décrit par saint Thomas d'Aquin³⁰. Il fallut donc à Descartes, pour en arriver au sujet autonome et mesure de toute chose, opérer une sorte de processus de mise en ordre, fondé sur la différenciation, la division, la désunion et l'exclusion. De l'obscurité initiale dans laquelle le doute hyperbolique plonge tout ce qui existe, il faudra donc à Descartes – cela dit de manière très schématique – procéder à une distinction entre la matière inorganique et la matière organique ; puis, opérer une seconde série de différenciations entre le végétal, l'animal et l'humain ; une fois rendu à l'humain, il lui faudra effectuer de nouvelles distinctions entre la conscience de l'homme et son corps, qu'il relègue au domaine de la matière, puis en distinguant l'homme qui dort (qui n'est donc pas conscient) et le fou (qui ne sait pas ou plus faire usage de sa raison) de l'homme éveillé, conscient, doté de raison (et qui est donc en mesure de faire l'expérience du Cogito). En tant que *logos*, le sujet cartésien se trouve à participer de la Raison Divine, et se trouve au plus près de Dieu dans la grande hiérarchie des êtres. Le *sujet individuel* défini par la raison et le *dieu individuel* comme Raison supérieure et essentielle s'alignent en quelque sorte l'un sur l'autre, se miroitent et se complètent l'un l'autre. La raison humaine devient le reflet du Logos divin à travers lequel il est possible pour l'être humain d'appréhender de manière juste et directe le monde créé par Dieu.

²⁹ René Descartes, *Discours de la méthode* (1637 pour l'édition originale), Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1987, p.380.

³⁰ Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, 4 tomes, éd. du Cerf, Paris, 1984-1986. Voir plus particulièrement tome 1, Q. 74, article 1.

C'est ainsi que l'appareil conceptuel cartésien, pour en arriver à la création du sujet autonome comme fondement de la connaissance, doit opérer une série de divisions qui distinguent l'être raisonnable des choses qui l'entourent, fondant ontologiquement ce qu'on appelle le *dualisme*. De ce dualisme résulte en premier lieu la scission entre le sujet et l'objet, le premier décrit par Descartes comme « substance pensante » (*res cogitans*), qui n'est autre que la conscience rationnelle, et le second qualifié de « substance étendue » (*res extensa*), qui n'est autre que ce que nous appelons aujourd'hui la matière, et dont la caractéristique principale est son déploiement dans l'espace.

Attardons-nous maintenant à définir d'abord la « substance étendue » qui résulte de cette scission.

1.4 LA « RÉALITE OBJECTIVE », OU LE MONDE DU SUJET

Cette quête d'autonomie subjective, de transparence au monde et à soi, ce rêve d'une homéostasie lumineuse et omnipotente, doivent en fait être corrélés au mouvement de sécularisation et de désacralisation qui est propre à la modernité, mouvement initié par la Réforme protestante et dans lequel vient s'inscrire un philosophe comme Descartes. Le sacré est, comme l'écrit Mircea Eliade, ce qui « se révèle par les symboles [et qui] est libre et insaisissable; ses manifestations sont donc imprévisibles et toujours nouvelles. Le sacré fait irruption dans la vie des individus³¹ ». La notion de « sacré » désigne ces manifestations ou principes qui, au sein d'une culture ou d'une société, ne peuvent être expliqués, disséqués, analysés, transformés, et qui pourtant déterminent profondément la vie des membres de cette culture ou de cette société, la renvoyant à son origine ou à son centre vital. Le sacré marque la limite du savoir en même temps que la possibilité même de tout savoir, la source de celui-ci : « Le sacré est le réel par excellence, à la fois puissance, efficence, source de vie et de fécondité³². » Le sacré est lié à la notion d'un

³¹ Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 1965, p.37.

³² *Ibid.*, p.31.

mystère impénétrable qui n'appartient pas au monde humain, qui demeure à jamais inatteignable, mais qui, pourtant, se manifeste à l'homme à travers l'expérience de ce qu'Eliade appelle des « hiérophanies » (ou ce que Rudolf Otto désignera comme l'expérience du « numineux », qui renvoie à celle du *mysterium tremendum*, d'un mystère qui suscite l'effroi et la terreur³³), qui le saisit et le fascine, qui devient pour lui objet de peur tout autant que de dévotion (le Christ, dans la religion chrétienne, est une *hiérophanie* du divin autrement inatteignable). Les principes sacrés sont considérés (dans les sociétés religieuses mais aussi, comme le montrent sociologues et anthropologues, dans les sociétés séculaires³⁴) comme des principes inviolables, dont la transgression est passible de sanctions, que celles-ci soient pratiquées par des divinités ou par les autorités qui représentent l'ordre en place. Sans le sacré comme ensemble de principes originels qu'on ne peut défaire ou remettre en cause, l'être humain, selon Eliade, perd son orientation et son sens, se trouve livré à l'arbitraire et confronté au chaos; c'est ainsi, toujours selon Eliade, que si le sacré en vient à faire défaut, l'homme, en crise, cherche à le provoquer, « demande un signe pour mettre fin à la tension provoquée par la relativité et l'anxiété nourrie par la désorientation, en somme, pour trouver un point d'appui absolu³⁵. »

Ce sacré qui avait imprégné de part en part le Moyen Âge avec la religion chrétienne, devint toutefois avec la Renaissance le représentant de l'opacité, de l'écran qui filtre et obscurcit le rapport « vrai » de l'homme à lui-même et au monde, et qu'il faut lacérer. Le sacré sera de plus en plus, avec le développement de la modernité, perçu comme une

³³ Rudolf Otto, *Le Sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel* (1917), trad. fr. André Jundt, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1995. Il est intéressant de noter que le terme de « numineux », qui dérive du latin *numen* et que la culture latine, notamment chez Cicéron (*De la divination. De Divinatione* (44 av. J.-C.), trad. fr. J. Kany-Turpin, Paris, Flammarion, Collection « GF Bilingue », 2004), emploie pour désigner la puissance des dieux, partage la même racine étymologique que le grec *noumenaa*, que Platon utilise de son côté pour désigner le monde suprasensible des Idées, qui demeure selon lui accessible à la connaissance rationnelle (*Parménide* trad. fr. Luc Brisson, Paris, Flammarion, Collection « GF Philosophie », 1999). Kant emploie pour sa part le terme de « noumène » pour référer à la réalité « en soi », qui s'oppose au phénomène sensible et qui demeure, dès lors, inaccessible à la connaissance empirique (*Critique de la raison pure* (1781), trad. fr. A. Tremesaygues et B. Pacaud, Paris, PUF, Collection « Quadrige », 2004).

³⁴ Voir notamment : Marcel Mauss, *Œuvres. Tome 1 : Les fonctions sociales du sacré* (1906), Paris, Les Éditions de Minuit, 1968; ou encore Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (1912), Paris, PUF, 2003.

³⁵ Eliade, *op.cit.*, p.31.

zone d'ombre que les lumières de la raison devront éclairer. Dès l'instant où le sujet du Cogito prend son essor et fonctionne de manière autonome, les chaînes qui liaient l'homme aux ramifications profondes du cosmos se rompent, le monde se disjoint et l'*individu* – dont on pourrait dire qu'il est lui-même élevé à la position de principe « sacré » (principe fondateur qui deviendra, de plus en plus avec le déploiement de la modernité, véritable objet de culte) – devient sujet parmi objets, *c'est-à-dire point de vue sur un monde qu'il a mis en position d'extériorité, qui s'étale devant lui et qui peut être expliqué, maîtrisé, transformé* ; point de vue sur un monde désormais pleinement accessible, qu'il pourra explorer, dont il pourra dresser les cartes et qu'il pourra faire ainsi entrer dans les limites de son propre regard. C'est le début de ce que Heidegger a appelé « l'époque des 'conceptions du monde'³⁶ », qui désigne la modernité comme cette époque où le monde devient représentation pour un sujet ; rêve d'un monde complètement « transparent », dépourvu au maximum de toute ambiguïté, où l'individu pourra enfin vivre dans la maîtrise et la *complétude*, sans avoir à se soumettre à une autorité autre que celle de sa raison.

Dans cette quête de clarté, le sujet moderne agira pour l'essentiel sur deux fronts, qui sont à ranger sous la catégorie de ce que Descartes désignait comme *res extensa* : d'abord, l'extérieur, la réalité ambiante se déployant dans l'étendue spatio-temporelle depuis le point de vue du sujet ; et ensuite, ce qui constitue l'intermédiaire entre le sujet et son environnement, le point de jonction entre le moi et le non-moi, l'interface assurant les échanges entre l'intérieur et l'extérieur, à savoir le corps, qui partage selon Descartes les propriétés physiques de la matière, qui est donc d'une nature autre que le sujet, mais dont ce dernier ne peut néanmoins se passer, au prix de devoir en affronter les besoins et les désirs, toutes choses que Descartes désignaient du nom de « passions ».

Quelles sont donc, d'abord, les relations qu'entretient le sujet moderne avec son environnement ? Compte tenu de l'autonomie qui le caractérise, les rapports que le sujet du Cogito maintient avec le monde externe et les lois qui le gouvernent sont tout à fait différents de ceux des époques qui l'ont précédé. Au Moyen Âge, par exemple, l'espace

³⁶ Martin Heidegger, « L'époque des "conceptions du monde" » in *Chemins qui ne mènent nulle part* (1950), Paris, Gallimard, collection « Tel », 1962.

était vécu comme le reflet ou le symbole d'une autre réalité, celle des sphères célestes qui déterminaient le monde. Cette réalité symbolique dans laquelle baignait l'homme lui était expliquée par le biais de la religion et grâce à l'héritage des Anciens, dont les œuvres avaient été déchiffrées (et au besoin réinterprétées) par les ecclésiastiques et que les prédicateurs et catéchistes mettaient à la portée des fidèles. D'où s'ensuivait un espace de vie peuplé de symboles religieux qu'il fallait interpréter allégoriquement et organisé suivant des lois éternelles qu'il fallait suivre à la lettre pour faire le Bien. La remise en cause ou la transgression de ces lois relevait du sacrilège et était passible de châtiments sévères. Le monde était alors conçu comme un mystère créé et ordonné par Dieu, que l'être humain devait craindre et dans lequel il était immergé – simple être parmi les êtres – sans pouvoir y changer quoi que ce soit.

Avec l'avènement de la modernité et la disjonction que celle-ci opère entre le sujet et l'objet, de même qu'avec la thèse héliocentrique de Copernic (1473-1543), les recherches de Galilée (1564-1642) menant à l'observation des espaces intersidéraux et les découvertes de Kepler (1571-1630) sur l'espace comme extension continue, homogène et infinie, le monde devient ce réceptacle neutre, ce milieu mathématiquement déterminé, empiriquement perçu, qui peut être calibré, arrangé, ordonné de main humaine. Nous passons donc d'un monde auquel nous sommes reliés symboliquement, bien insérés au sein du giron cosmique, à un monde où l'on « erre dans cet espace sans limites auquel on dénie toute frontière, tout point central, et par conséquent toute espèce de lieu fixe³⁷ » ; d'un monde comme tissu avec lequel nous sommes en symbiose à un monde qu'il est possible de tenir à distance et de décomposer (en ses formes et structures élémentaires, par la voie des mathématiques) pour en comprendre le fonctionnement. Corrélativement à l'émergence du sujet autonome, le monde « objectif » gagne en autonomie, devient ce système immanent qui demande à être interprété selon sa propre logique et sa mécanique internes, construction par ailleurs transitoire et malléable, susceptible de maintes métamorphoses tributaires des buts et des projets humains.

³⁷ Johannes Kepler, *De stella nova in pede Serpentarii*, 1606, cité dans Alexandre Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1973, p.65.

À ce changement suivant lequel « l'espace, la hiérarchie de valeurs, fut remplacé par l'espace, système de grandeurs³⁸ », correspond un changement analogue dans la conception du temps. Au Moyen Âge, bien qu'on disposait de diverses manières de calculer le temps et d'outils pour le mesurer, le temps appartenait essentiellement à Dieu et à son Église : « Les fêtes liturgiques jalonnent les grands événements astronomiques de l'année, les prières suivent le rythme du jour et de la nuit, et les cloches du dense réseau d'églises couvrant l'Occident signalent aux fidèles les principales divisions de la journée entre deux Angélus³⁹. » Mais davantage encore, l'immense majorité de la population de la période pré-moderne ne disposait d'aucun temps « autonome », qu'on puisse ordonner aux fins de projets personnels comme on le fait de nos jours. La société vivait donc dans le Temps de l'Église, celui-ci s'inscrivant au sein d'une temporalité plus vaste, celle qui marquait la position du monde au regard de la promesse eschatologique du Royaume des Cieux et de la salvation. Se conformer à ces dernières temporalités, de même qu'au temps « cosmique » marqué par le passage du jour à la nuit et des saisons, suffisait pour les fidèles : « on a pu parler de la vaste indifférence au temps des masses rurales qui n'éprouvaient pas le besoin de savoir leur âge, de chiffrer les années écoulées, de déterminer une heure exacte ou de se conformer à un horaire⁴⁰. »

Ce n'est qu'à partir notamment de la Réforme protestante et sa volonté de reconsidérer les liens qui unissent religion et vie sociale, que le temps commença à gagner en autonomie, à se fragmenter, à s'émietter, pour devenir cette séquence de moments qui puissent être mesurés avec précision, cette succession mécanique d'instants pouvant être répartis suivant un horaire et disposés sur le calendrier laïc marquant le passage des jours, des mois, des saisons et des années. Ce temps pour ainsi dire affranchi de sa base théologique, temps sans origine, sans destination et sans fin qui s'écoule librement, joint à un espace autonome lui-même susceptible d'être divisé et partagé, seraient, pour de nombreux auteurs⁴¹, concomitants avec l'émergence du capitalisme (ce sur quoi nous

³⁸ Lewis Mumford, *Technique et civilisation* (1934), Paris, Éditions du Seuil, 1950, p.23.

³⁹ Delort, *op. cit.*, p.63.

⁴⁰ *Ibid.*, p.64

⁴¹ Parmi ceux-ci, mentionnons David Harvey (*The Condition of Postmodernity*, Oxford, Blackwell, 1989) et Graham Ward (*op. cit.*, 2003).

reviendrons plus loin) : « Le temps laïc, urbain, rationnel, en accord avec le mouvement des astres, est né probablement sous l'influence du marchand, qui connaît sa valeur, doit prévoir ses voyages, arrêter ses comptes, calculer le taux de change⁴². »

Ajoutons brièvement, car nous y reviendrons plus longuement bientôt, qu'à ces conceptions de l'espace et du temps correspond celle du corps comme entité autonome se déplaçant au sein d'un tel continuum spatio-temporel, comme enveloppe marquant les limites de l'individu et véhicule de la conscience. Puis, à cette autonomisation de la conscience, du temps, de l'espace et du corps correspond aussi *une progressive autonomisation du sens*, le monde étant de plus en plus conçu comme éclaircie, comme ouverture des possibles, comme laboratoire ouvert à tous les projets, les expérimentations et les points de vue. C'est ainsi que la modernité, en vidant le monde de ses symboles anciens, en voulant en évacuer la magie et le surnaturel, *disjoint le monde*, comme nous le verrons plus en détails dans la deuxième partie de cette thèse. La modernité se place donc, tel qu'en l'expérience du Cogito cartésien, sous le signe de la mise à plat du monde et de la dissection du cosmos, au profit de l'autonomisation des parties, de leur mise en ordre, leur hiérarchisation, leur distribution et leur possibilité d'échange et de circulation selon des lois déterminées *a posteriori*.

C'est dans ce « monde désenchanté⁴³ » que le soldat tombant de Grönewald, comme entité autonome positionnée, comme nous le verrons, dans la grille perspectiviste de l'espace-temps séculaire, insérée dans l'*ici* et le *maintenant* d'une chute interrompue au millième de seconde, semble évoluer, ou du moins nous en indiquer l'organisation naissante. Soumis aux lois immanentes de la gravité plutôt qu'à l'œuvre transcendante et « antigravitationnelle » de Dieu, le soldat tombant devient dès lors cette créature livrée à l'écorce terrestre, aux forces d'une nature austère ainsi qu'à des complexités extrahumaines.

⁴² Delort, *op. cit.* pp.64-65.

⁴³ L'expression est attribuée au sociologue allemand Max Weber (*L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, 1904-05). L'historien et philosophe Marcel Gauchet a également consacré un livre à la question : *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), 1985.

1.5 LE CORPS AMBIGU DU SUJET

Qu'en est-il maintenant et plus précisément du corps dans la perspective cartésienne ? Comme nous l'avons vu avec l'expérience du Cogito, le sujet moderne est d'abord une conscience, une âme ou un esprit, son identité étant uniquement déterminée (du moins en apparence) par le fait qu'il est un être pensant. Cette définition du sujet par la pensée le place en opposition à son corps, la conscience et le corps ne relevant pas, dans le lexique cartésien, du même type de « substance ». Là où le corps renvoie à quelque chose d'objectif, de matériel, c'est-à-dire aux phénomènes extérieurs et étendus dans l'espace (ce que Descartes appelle la *res extensa*), la conscience réflexive renvoie à quelque chose d'immatériel, un principe spirituel que Descartes désigne du nom de *res cogitans*. Pour reconnaître son statut subjectif, le sujet du Cogito n'a pas eu besoin de supposer qu'il avait un corps, celui-ci ayant été mis de côté par le doute méthodique. Ce qui signifie que le sujet cartésien ne peut se réduire à son corps, et qu'il peut même, en toute rigueur, être pensé indépendamment de lui, ainsi que l'écrira Descartes dans la *Sixième méditation* :

(...) pour ce que d'un côté j'ai une claire et distincte idée de moi-même, en tant que je suis seulement une chose qui pense et non étendue, et que d'un autre côté j'aie une idée distincte du corps, en tant qu'il est seulement une chose étendue et qui ne pense point, il est certain que moi, c'est-à-dire mon âme, par laquelle je suis ce que je suis, est entièrement et véritablement distincte de mon corps, et qu'elle peut être ou exister sans lui⁴⁴.

Descartes en vient cependant, au terme de ses *Méditations*, à prouver l'existence absolument indubitable du corps et le fait que le sujet lui soit nécessairement conjoint. Il serait long et de peu d'intérêt pour notre propos de relater ici toutes les étapes qui ont conduit Descartes à démontrer une telle chose. Disons seulement qu'il lui fallut se reposer sur l'existence de Dieu – qu'il est également parvenu à prouver de manière indubitable – et donc sur un principe transcendant assurant la jonction entre la *réalité*

⁴⁴ Descartes, *op.cit.* (1641), p.70.

spirituelle et la *réalité matérielle*. Et Dieu, dont il est dans la nature d'être absolument juste et bon, ne pouvant me tromper sur ce que je perçois, ne peut par conséquent me tromper sur le fait que j'aie un corps. Ce corps, dont l'existence est aussi réelle que celle du sujet, lui serait même essentiellement lié, au point d'induire en lui des besoins et des « passions ». Ainsi Descartes précise-t-il, dans la *Méditation sixième*, que « la nature m'enseigne aussi par ces sentiments de douleur, de faim, de soif, etc., que je ne suis pas seulement logé dans mon corps ainsi qu'un pilote en son navire, mais outre cela, que je lui suis conjoint très étroitement et tellement confondu et mêlé, que je compose comme un seul tout avec lui⁴⁵. »

Quoiqu'il en soit, si corps et esprit viennent ensemble et que l'on ne peut penser l'un sans l'autre, ce sont, pour Descartes, deux réalités de nature radicalement différentes et fonctionnant selon des lois distinctes. Le corps est cette savante mécanique qui pourra être connue de l'esprit par l'analyse. Le corps ne pense pas, il n'est que l'appendice matériel du sujet, son corrélat objectif. Le corps est ce « cadavre » auquel l'âme insuffle vie, ce qui lui confère une valeur moindre et secondaire. Le principe dualiste mis en place par Descartes, mais qui avait été avant lui développé comme modèle d'explication par les Grecs⁴⁶, qui sera en outre mis de l'avant par l'Église, a influencé la pensée occidentale d'une manière profonde et déterminante. Bien que notre corps soit profondément ancré dans la pesanteur et la chair du monde, comme le montrera plus tard Maurice Merleau-Ponty⁴⁷, bien que notre corps en soit un qui souffre, qui sent et qui induit en nous des envies et des « passions », nous établissons la plupart du temps, sur le plan théorique, une distinction ontologique et qualitative entre le moi se pensant lui-même, la conscience réflexive, et le corps que nous considérons comme une sorte d'enveloppe de chair intime

⁴⁵ *Ibid.*, p.72.

⁴⁶ En désignant dans son *Phédon* le corps comme « tombeau de l'âme », Platon avance l'idée selon laquelle notre corps représente la base matérielle de la personne humaine qui se trouve en opposition avec l'existence spirituelle de l'homme. Epictète va même jusqu'à rendre le corps inférieur à l'âme en disant : « Lors de notre naissance, deux éléments se mélangent, le corps que nous avons en commun avec les animaux, et l'entendement et la raison que nous partageons avec les dieux » (Épictète, « Entretiens » in *Les Stoïciens*, trad. É. Bréhier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 1097). Aristote, dans son *Éthique à Nicomaque* (VIII, 2), fait un pas dans la même direction lorsqu'il affirme qu'il ne voit pas d'« amitié » possible entre l'homme et les « choses inanimées ».

⁴⁷ Notamment : *La Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, Nrf, 1945.

avec laquelle nous nous déplaçons dans le monde, par laquelle nous nous présentons à autrui.

D'où s'ensuit un rapport ambigu au corps, qui semble occuper une position intermédiaire, se trouver dans une zone floue. Le sujet moderne issu de Descartes pense et vit son corps comme un fragment de matière et d'espace presque détaché de lui-même, dont il pourrait, en principe, disposer comme de n'importe quel autre objet (bien que nous ne le possédions que très incomplètement, puisque nous ne pouvons pas nous en défaire pour le voir de l'extérieur, en faire le tour, nous en distancier, en pénétrer l'intérieur ou nous en détourner). Ce corps, qui relève, en dépit de ses ambiguïtés profondes, davantage de l'*avoir* que de l'*être*, est celui que nous avons entre autres hérité, comme l'a analysé Michel Foucault⁴⁸, de la dissection des premiers cadavres humains au 15^e siècle, pratique ayant mené à l'essor de la médecine telle qu'on la connaît et au concept de corps-machine. Avec la dissection du cadavre, le corps acquiert une dimension fascinante qui n'avait pas été perçue jusque-là, et son fonctionnement, qu'on compare désormais à celui d'une machine, devient objet d'étude et d'analyse.

Le concept du corps-machine entraîne, d'une part, qu'un tel corps soit réparable – une notion qui s'est répandue à notre époque où les transplantations d'organes, les corrections orthopédiques ou cosmétiques sont devenues courantes – et, d'autre part, qu'on puisse le perfectionner, c'est-à-dire en augmenter les performances musculaires, sensorielles, etc., par l'ajout de compléments techniques ou par des interventions de nature chimique (prise d'analgésiques, de stéroïdes, de substances euphorisantes). C'est ce corps « objectif » que désignait Descartes lorsqu'il écrivait, en une formule quelque peu morbide : « Je me considérais premièrement, comme ayant un visage, des mains, des bras et toute cette machine composée d'os et de chair, telle qu'elle paraît en un cadavre, laquelle je désignais du nom de corps⁴⁹. » C'est ce corps comme corrélat objectif du sujet, comme bout de matière plongé dans la fange du monde, que désigne la masse des soldats du tableau de Grünewald.

⁴⁸ Michel Foucault, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical* (1963), Paris, PUF, Collection « Quadrige », 2009.

⁴⁹ Descartes, *op. cit.* (1641), p.21.



De cette conception du corps comme portion de matière où nous logeons découle une seconde conception, pour notre propos fort importante : celle du corps comme *possession individuelle*, propriété privée qui *tient lieu* de notre être dans le monde et qui nous représente sur terre. Selon l'anthropologue David Le Breton, la pensée moderne fait coïncider la notion de *sujet autonome* avec celle de *corps autonome* : chaque individu possède un corps, et ce corps lui appartient au même titre que l'individu s'appartient lui-même, en dehors de toute dépendance à une autorité supérieure. La pensée moderne, pour le dire autrement, fait correspondre l'évidence physique de l'individualité du corps et l'ensemble des attributs et valeurs attachées à la notion d'individu. Pour Le Breton, cette coïncidence du corps et de la pensée est la conséquence ultime du système de pensée qu'on appelle de nos jours l'*individualisme* : « L'individualisme invente le corps en même temps que l'individu ; la distinction de l'un engendrant celle de l'autre dans une société où les liens se sont relâchés, moins sous l'égide de l'inclusion que sous celle de la

séparation⁵⁰. » Il s'agit d'un corps dont le fonctionnement s'explique de manière immanente, entièrement physique, et non par le recours à un système symbolique, c'est-à-dire à un ensemble de principes cryptiques qui viendraient en ordonner le fonctionnement. Le corps charnel et sensitif de l'homme rejoint le mécanisme et l'inflexibilité de la machine : « Et comme une horloge, composée de roues et de contrepoids (...) je considère le corps de l'homme⁵¹. » Ces principes qui régissent le fonctionnement du corps deviennent, avec l'essor des sciences modernes, de plus en plus transparents et accessibles au sujet humain, qui devient par là, faute de pouvoir occuper la place de l'ingénieur suprême qui revient jusqu'à nouvel ordre à Dieu (ce qui sera de moins en moins le cas avec le tournant kantien, comme nous le verrons aux chapitres 3 et 4), le mécanicien, l'entrepreneur, l'esthéticien de son propre corps conçu comme projet personnel. La « mise à plat du corps, sa désymbolisation, réalisée déjà par les anatomistes, mais que la philosophie mécaniste prolonge à travers la réduction mécaniste et l'assentiment de son divorce avec l'homme à qui il donne sa consistance⁵² », n'est évidemment pas seulement propre à Descartes ; c'est toute une *épistémè* qui s'y exprime, qui s'amorce à la fin du Moyen Âge, s'affirme à la Renaissance, se prolonge avec les Lumières, pour trouver son aboutissement, selon Michel Foucault⁵³, dans les « dressages » du corps qui visent à la normalisation des sujets et à l'efficacité souhaitée dans la société industrielle, comme nous le verrons plus loin. Cette objectification, cette autonomisation et cette individualisation du corps entraînent, selon David Le Breton, une triple division :

Dans la conception moderne, l'homme est coupé du cosmos (ce n'est plus le macrocosme qui explique la chair, mais une anatomie et une physiologie qui n'existent que dans la corps), coupé des autres (passage d'une société de type communautaire à une société de type individualiste où le corps est la frontière de la personne) et, enfin, coupé de lui-même (son corps est posé comme différent de lui).⁵⁴

⁵⁰ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990 (2005, coll. « Quadrige »), p.159.

⁵¹ Descartes, *op. cit.* (1641), p.75.

⁵² Le Breton, *op. cit.* (1990), p.77.

⁵³ Notamment : Michel Foucault, *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

⁵⁴ Le Breton, *op. cit.* (1990), p.21.

Aussi étrange que cela puisse nous sembler, un tel corps, aux frontières nettes, fermé sur lui-même, coupé des autres et de la nature, n'existe pas à d'autres époques et d'autres lieux. Les Grecs, par exemple, bien que séparant l'âme et le corps, faisaient néanmoins du corps individuel un reflet du corps universel du macrocosme, et donc un corps en connexion avec une transcendance et une extériorité qui en déterminaient le sens et le fonctionnement. Le corps n'était pas perçu comme dissocié du monde où baignait le sujet: il était ce microcosme qui recueillait les énergies du cosmos alimentant les règnes de la nature et du social. Dans un même ordre d'idées, le corps malade, chez les Grecs, n'était point conçu, comme aujourd'hui, sur le modèle de la « machine à réparer », mais dans un entrelacement complexe de morphologie, de physiologie, de psychologie et de rapports à l'environnement, aux éléments naturels et à l'univers des divinités. Ainsi, par exemple, les savants considéraient « que le corps humain était composé de terre, d'eau, d'air et de feu, et caractérisé par quatre qualités : chaud, froid, sec et humide. Celles-ci produisaient quatre humeurs : le sang, le phlegme, la bile jaune, provenant du foie, et la bile noire, provenant de la rate. Si tout allait bien, cela signifiait que les humeurs étaient mélangées dans la bonne proportion; dans le cas contraire, la maladie se déclarait⁵⁵. »

De manière analogue, comme l'a étudié Le Breton, au sein d'une communauté organisée autour d'un cosmos fort comme celle des Canaques (autochtones de Nouvelle-Calédonie, dans le Pacifique-Sud), le corps humain, à l'instar de l'homme qui ne possède aucune individualité, n'est pas conçu comme autonome, mais comme une parcelle non détachée du monde :

Dans la représentation que les Canaques se font du corps humain, il n'existe pas de frontières entre le végétal et la chair, un même courant de sens les irrigue et donne à la vie de l'organisme ses contours et ses rythmes.

La notion de personne, cristallisée autour d'un moi autonome : l'individu, n'existe pas dans la communauté Canaque. L'homme est fondu au sein du collectif, indissociable de ses compagnons. Il n'est pas davantage coupé de la nature, du cosmos, comme peut l'être l'individu occidental. Le corps (*karo*)

⁵⁵ Florence Braunstein et Jean-François Pépin, *La place du corps dans la culture occidentale*, Paris, PUF, Collection « Pratiques corporelles », 1999, p.70.

n'est pas dans ces conditions le support ou la preuve d'une individualité, puisque celle-ci n'est pas fixée, que la personne repose sur des fondements qui la rendent perméable à tous les effluves de l'environnement. Le corps n'est pas atome, frontière, mais élément indiscernable d'un ensemble symbolique⁵⁶.

Dans une société hautement religieuse comme celle du Moyen Âge, la chair de l'homme était également en prise directe sur un monde où rien n'était clairement circonscrit. Le corps humain était perméable, se fondant parfaitement dans la trame communautaire et cosmique, devenant partie prenante d'un vaste réseau de symboles et de phénomènes naturels interprétés par la religion et les mythes :

Comme le macrocosme, [le corps de l'homme médiéval] est composé de 4 éléments : sang chaud et moite, qui correspond à l'air; flegme (lymphe) moite et froide, symétrique de l'eau; rouge col (bile), chaude et sèche comme le feu; mélancolie, sèche et froide comme la terre. Santé, maladie, mort proviennent des variations de rapports entre ces 4 éléments⁵⁷

Au sein d'une telle société, disséquer un corps pour en comprendre le fonctionnement et éventuellement être en mesure de le réparer ou de le modifier, comme on le fera plus tard, eut équivalu à entailler directement la chair du monde et bouleverser définitivement l'ordre cosmique :

Mettre le corps en pièces, c'est briser l'intégrité humaine, c'est risquer de compromettre ses chances dans la perspective de la résurrection. Le corps est du registre de l'être (l'homme est son corps, même s'il est aussi autre chose), il n'est pas encore mis à plat sur le mode de l'avoir (avoir un corps, éventuellement distinct des soi)⁵⁸.

Il est fort probable qu'un membre d'une société comme celle du Moyen Âge, ayant vu le jour à une époque où l'être humain n'avait pas encore été mis en situation de face-à-face

⁵⁶ David Le Breton, *Corps et société*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, p.183.

⁵⁷ Delort, *op. cit.*, p.81.

⁵⁸ Le Breton, *op.cit.* (1990), p.49.

avec lui-même, d'abord, et avec son corps individuel, ensuite, n'eut aperçu, en croisant son reflet sur une surface réfléchissante, que la manifestation visible d'un Autre, ou encore l'affolante condensation du cosmos dont son corps devient l'allégorie frémissante. Avant l'avènement de la réflexion sur soi-même comme fondement de la personne, l'idée qu'un visage qui s'offre à sa vue puisse être le sien propre (et non un tissu de signes cryptiques amalgamé à la figure de Dieu), était sans doute quelque chose d'inconcevable. Il faudra attendre que la structuration individualiste évolue au sein de l'univers de la Renaissance pour que l'homme se distingue de ses semblables, que le corps gagne une réalité indépendante et qu'il devienne le support et la marque de l'individu, son représentant le plus fidèle dans l'étendue du visible.

1.6 LE CORPS UTOPIQUE DE LA MODERNITÉ

Mais ce corps moderne que nous venons de définir, ce corps qui est mien, qui prolonge physiquement dans l'espace la « matière pensante » que je suis, comme le disait Descartes, *n'est pas moi pour autant*. Partant de là, on pourrait en déduire un autre corps : un *corps image*, un *corps représentation*, un *corps sujet*, c'est-à-dire un corps qui serait enfin « moi », cette « forme idéale » que je cherche à inscrire sur et dans mon autre corps, mon corps de chair qui devient dès lors l'espace de sa mise en scène et de sa mise au point pour mon regard comme pour celui d'autrui. Le corps étant ce qui prête consistance et visage au sujet, sa seule demeure et son unique partenaire dans le champ de la visibilité, celui-ci devient dès lors l'écran sur lequel projeter ce corps immatériel qui est « moi », cette substance pensante qui n'a nulle dimension et qui loge pourtant dans les replis de ma chair (mais qui s'en distingue aussi, voire peut s'en échapper et y survivre, comme nous le suggère le dogme de l'immortalité de l'âme dans la tradition chrétienne et que Descartes vient, à maints égards, prolonger). Dans cette perspective, *le sujet devient ce créateur qui façonne son corps comme une matière première pour en faire la copie de lui-même, son parfait simulacre dans l'étendue spatiale, l'expression visible de son intimité personnelle* : « Ce qui correspond le plus à l'imaginaire du clone se réalise là, dans la promotion du corps au titre d'*alter égo*, personne à part entière en

même temps que miroir (non plus miroir de l'autre dans le champ du symbole, mais miroir de l'être dans le renvoi du même), faire-valoir⁵⁹. »

Cette articulation d'un *corps matériel* et d'un *corps spirituel*, ce passage du *corps objet* au *corps sujet*, est évidemment problématique puisque, suivant le principe du dualisme qui fonde le sujet moderne, l'un et l'autre de ces corps n'appartiennent pas au même type de réalité. L'identité à soi et l'autonomie du sujet cartésien sont constamment mis en péril par le fait que l'existence du sujet tient en partie à un bout de matière plongée dans le monde, bout de matière qui se révèle à lui sur le mode de l'*altérité*. Cette scission au cœur de l'individu moderne – entre la matière et l'esprit, l'objet et le sujet, le réel et l'imaginaire –, cet éclatement du corps en de multiples instances difficilement compatibles (le corps objet, le corps cadavre, le corps machine, le corps image, le corps sujet, etc.), nous laissent déjà entrevoir les thèmes du sujet clivé et du « double étrangement inquiétant », et anticipe sur le théorème de Lacan sur le stade du miroir comme formateur de l'identité, toutes choses que nous aborderons plus en détails dans la seconde partie de cette thèse.

Ainsi, je situe mon origine dans un corps qui est chose parmi les choses, mais *moi*, je ne suis pas ce corps, ce corps qui n'est pas moi me gêne et me contraint, et toute mon entreprise visera à faire en sorte qu'il me *ressemble*, qu'il devienne le miroir de mon âme, mon *alter égo* rêvé, ce corps cependant toujours récalcitrant, forme à jamais décevante et insuffisante à exprimer cette lumière que je suis, moi qui ne suis pourtant nulle part ailleurs. Le corps de chair devient ainsi pour le sujet de la modernité le défi même, l'obstacle qui met continuellement en cause son pouvoir et son autonomie. Le corps, cette « forme ontologiquement vide, sinon dépréciée, accidentelle⁶⁰ », se dégrade, tombe malade, il est soumis aux « passions » et, surtout, il meurt. Le corps de l'individu, qui vise la permanence et la fixité de la pierre, l'inscrit dans le temps et au sein du *devenir*. C'est ainsi, comme le montre David Le Breton, que le sujet autonome fera tout en sorte de contrôler ou de refouler le devenir et sa puissance dissolutive par le biais d'une plus grande maîtrise du corps, en cherchant à modeler ce dernier sur un ensemble de

⁵⁹ Le Breton, *op.cit.* (1990), p.164.

⁶⁰ Le Breton, *op.cit.* (1990), p.46.

représentations et de valeurs qui sont associées à la notion d'individu : fixité, permanence, autosuffisance. Ainsi faudra-t-il, par exemple, qu'à la verticalisation symbolique instaurée par le dualisme cartésien – « j'existe pour autant que ma conscience occupe la place de Dieu », dirait Descartes – corresponde un redressement du corps animal, l'homme devenant cette verticalité connectée sur les sphères célestes et qui explore l'horizon terrestre par le biais de son corps. C'est ce corps travaillé et pénétré d'autoréflexivité qui donnera lieu, dans le monde occidental contemporain, à ce que l'on pourrait qualifier, à la suite de Gilles Lipovetzky, de « corps narcissique » :

Investissement narcissique du corps lisible directement au travers de mille pratiques quotidiennes : angoisse de l'âge et des rides (...); obsessions de la santé, de la « ligne », de l'hygiène; rituels de contrôle (*check-up*) et d'entretien (massages, sauna, sports, régimes); cultes solaires et thérapeutiques (surconsommation de soins médicaux et de produits pharmaceutiques), etc. (...) En tant que personne, le corps gagne la dignité; on se doit de le respecter, c'est-à-dire de veiller en permanence à son bon fonctionnement, lutter contre son obsolescence, combattre les signes de sa dégradation par un recyclage permanent chirurgical, sportif, diététique, etc. : la décrépitude « physique » est devenue une turpitude⁶¹.

C'est ce corps narcissique qui, simultanément à son individuation, son autonomisation, sa personnification et son idéalisation, se soumet en même temps, et comme paradoxalement, à un processus de *normalisation* : « Le narcissisme joue et gagne sur tous les tableaux fonctionnant à la fois comme opérateur de déstandardisation et comme opérateur de standardisation (...) : la normalisation (...) se présente toujours comme l'unique moyen d'être véritablement soi-même⁶². » Dans une veine similaire, Marcel Mauss, dans « Les Techniques du corps⁶³ », nous a montré combien les normes, les modèles culturels s'insinuent dans la réalité et la vie du corps. Le corps devient véritablement *représentation* du sujet dans la mesure où les diverses parties qui le composent ne sont pas laissées en leur état « naturel », mais façonnées, modifiées par

⁶¹ Gilles Lipovetzky, *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, pp.86-87.

⁶² *Ibid.*, p.90.

⁶³ Marcel Mauss, « Les Techniques du corps » (1934) in *Journal de psychologie*, no 32, 1935, pp.271-293.

des interventions ciblées, qu'elles soient directes (coupe de cheveux et des ongles, atténuation des odeurs, etc.) ou indirectes (maintien de la posture, démarche, gestuelle, etc.), qui en font la réverbération de l'idée que le sujet se fait de lui-même ou qui lui est imposée, qu'il en ait conscience ou non, par les injonctions sociales et les « modèles directifs⁶⁴ ». Le corps devient ainsi, par la mise en avant d'attitudes, d'ornements, de signes physiques, etc., le tenant lieu du sujet individuel ; une surface où agencer les signes qui conduisent à l'adéquation la plus juste entre moi-même et ce corps qui est mon « double » et que je gère comme un projet personnel. La chirurgie esthétique, de nos jours, prolonge et radicalise cette logique en façonnant littéralement la chair sur le modèle de l'image idéalisée de soi. Avec la chirurgie esthétique, le corps est désormais perçu tel une esquisse qu'il faut corriger ou même revoir entièrement pour combler la faille, éliminer la distance entre la chair et la conscience, effacer l'altérité inscrite au cœur de la condition humaine. « Le corps est une maladie endémique de l'esprit. Seul vaudrait un esprit voué à la toute-puissance et débarrassé du fardeau méprisable du corps. Transformés en artéfact, voire en 'viande', beaucoup rêvent tout haut de s'en débarrasser pour accéder enfin à une humanité glorieuse⁶⁵. »

Serait-il possible de faire un lien entre ce corps « narcissique » idéalement constitué de l'union de deux natures, l'une corporelle et l'autre spirituelle, ce corps de chair où s'est entièrement sublimé mon être ou mon âme, et la notion de « corps de gloire » issue du christianisme ? Car, de manière analogue, le Christ ressuscite dans un corps où existent conjointement deux natures, un corps qui réalise et résout, en quelque sorte, la problématique jonction corps/esprit. C'est avec son corps de chair que le Christ ressuscite, mais c'est un corps transfiguré, spirituel, pénétré de lumière divine, et par là même en lien direct avec l'univers invisible du Créateur. La résurrection du Christ permettra de substituer au corps charnel, au corps de la mort et de la décomposition, au corps contingent et accidentel, un corps spirituel et substantiel, où se réunissent le divin

⁶⁴ Jean Baudrillard parle, dans un même ordre d'idées, d'un « narcissisme dirigé ». Voir Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, pp.171-173.

⁶⁵ David Le Breton, *La Sociologie du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Que sais-je? », 1992, p.117.

et l'humain. C'est ce corps que la théologie chrétienne désigne comme « corps de gloire ».

Le Christ, à l'époque du Moyen Âge, servait de modèle identificatoire ultime, de gabarit, voire, pourquoi pas, d'*Idée* platonicienne pour la personne humaine. L'être humain était *christomorphique*. « Et si je vis, ce n'est plus moi qui vit, c'est Christ qui vit en moi... », écrit saint Paul (Épître aux Galates 2:20). Dans un tel univers, l'être humain ne se réalisait que pour autant qu'il *imitait* le Christ (ou l'un de ses proches représentants, saint ou martyr), et qu'il reconnaissait ainsi la présence en lui du divin, avec la promesse de vie éternelle⁶⁶. C'est ce « corps de gloire » que le tableau de Grünewald met par ailleurs en scène avec la figure du Christ. Car, à la nuit dense et opaque, à la masse inerte du rocher et des dalles du tombeau, au désarroi des soldats empêtrés dans les contingences de l'espace et du temps, Grünewald oppose l'aspect immatériel du Christ, qui s'élève bras ouverts avec une grâce toute aérienne, nimbé d'une aura d'intense lumière. Grünewald oppose donc au corps de chair individuel, au corps autonome du soldat tombant, un « corps de lumière », ce « corps de gloire » que la parousie chrétienne promet aux élus.



⁶⁶ À cet effet, notons par exemple qu'au 14^{ème} siècle apparaît en Hollande un mouvement appelé la *Devotio Moderna*, qui anticipe sur la réforme protestante en incitant les fidèles à cultiver une relation plus personnalisée à Dieu par l'imitation directe des actions du Christ. Luther, dont les principes réformateurs auraient conduit à la sécularisation du monde, aurait d'ailleurs été influencé par le traité le plus important produit par ce mouvement : *L'Imitation du Christ*, attribué à Thomas à Kempis et publié anonymement pour la première fois en 1418. Pour plus de détails, voir Mark C. Taylor, *op. cit.*, chapitre 2.

Pour revenir sur la question du narcissisme, se peut-il que l'homme moderne, qui a voulu éliminer tout Autre du champ de sa conscience, vive son « corps de gloire » sous la forme de son propre reflet idéalisé, ce corps dont la fixité de statue dégagerait le meilleur de lui-même, « fétiche qui abolit la division du sujet⁶⁷ », sculpture achevée de l'inertie et de l'omnipotence s'exposant sur la scène illuminée des identités ? Quel lien existe-t-il entre le corps de gloire, le corps spectaculaire et le narcissisme, qui « fait tomber les résistances "traditionnelles" et rend le corps disponible pour toutes les expérimentations⁶⁸ » ? Le « corps de gloire » du sujet autonome moderne serait-il à l'image de Narcisse voulant se fondre avec son propre reflet, renouer avec la complétude dans l'union des deux natures qui le composent, chair et esprit, moment de parfaite fusion de soi à soi ? Et le tableau de Grünewald, qui établit une tension entre ces deux états du corps, entre le corps de gloire et le corps individuel, ne pourrait-il pas ainsi fournir l'allégorie de cette condition corporelle du sujet contemporain, entre narcissisme et détachement, entre désinvestissement et surinvestissement du corps ? Se peut-il que ce tableau contienne l'intuition sourde de ce qu'allait devenir le sujet autonome voulant se doter d'un corps narcissique ? Toutes questions vastes et complexes, il va sans dire, mais que nous tenterons d'explorer plus avant dans le cadre de cette thèse.

En somme, le sujet moderne, bien qu'il soit conçu comme une entité autonome, ne saurait se passer d'un corps, qu'il détient comme une possession et qui s'individualise au fur et à mesure que la conscience gagne en autonomie. Ce corps n'est pas seulement matière opaque, mais aussi matière lumineuse, et par là « image », qui devient « image de soi », disponible pour les manipulations personnelles et les prises en charge par des normes et des impératifs sociaux tout à la fois. La question de la relation du sujet et de son corps nous plonge donc, d'entrée de jeu, dans la question de la représentation.

Avant d'approfondir notre réflexion au sujet du tableau de Grünewald et de la relation qu'il établit avec le sujet moderne, nous jugeons maintenant nécessaire d'entreprendre un examen plus approfondi du rapport qu'entretient le sujet moderne – qui est, comme nous l'avons dit, « point de vue » sur le monde – avec la représentation au sens large. Cet

⁶⁷ Le Breton, *op.cit.* (1990), p.179.

⁶⁸ Lipovetsky, *op.cit.*, p.90.

examen nous conduira notamment à examiner la figure mythique du « double » et le modèle de la *camera obscura*.

CHAPITRE 2 – SUBJECTIVITE, VISION ET REPRESENTATION

2.1 CONSCIENCE REFLEXIVE ET REPRESENTATION

Le sujet comme conscience autonome et fondement de tout révélé par Descartes a en outre une propriété essentielle : il est, obligatoirement, *conscience de soi*. Le sujet du « je pense, donc je suis » en est un dont la conscience doit faire inéluctablement retour sur elle-même afin de rendre explicite ce qui était sous-entendu en elle, à savoir le fait de penser. L'énonciation du *cogito ergo sum* implique donc du sujet que non seulement il pense, mais également qu'il se sache en train de penser, bref que sa conscience se *réfléchisse*. Le verbe « réfléchir » dérive du latin *reflectere*, qui veut dire « fléchir de nouveau », courber vers l'arrière (ou vers soi) ce qui allait vers l'avant.

Une telle conscience de soi, ou *conscience réflexive*, entraîne-t-elle pour autant qu'il y ait *représentation de soi* ? Le « je pense » du Cogito est-il assimilable à un « je me représente » ? Qu'est-ce que « penser » pour Descartes ? En se saisissant comme *res cogitans*, le sujet cartésien doit-il du même coup se *théoriser*, c'est-à-dire s'observer à distance et faire la synthèse de cette observation en ayant recours à des images et des concepts ? Le Cogito présuppose-t-il que le sujet se positionne dans le système de la langue, à travers le « je », comme l'ont soutenu de nombreux penseurs après Kant⁶⁹ ? Ou serait-ce plutôt que le fait de se percevoir soi-même en train de penser relève d'un simple

⁶⁹ Emmanuel Kant (1724-1804) affirme, anticipant ainsi sur des courants de pensée du 20^{ème} siècle comme la linguistique et le structuralisme, que l'être humain ne devient véritablement sujet qu'avec la capacité de parler : c'est la possibilité de dire « je » qui donne une unité substantielle à cette expérience de soi relevée par Descartes. La subjectivité ne serait donc pas quelque chose d'inné : elle se construirait de manière graduelle, depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte, avec l'appropriation des concepts et catégories de la langue. Ainsi Kant écrit-il : « Remarque étonnante : l'enfant, déjà parvenu à une certaine facilité de langage, ne se met qu'à un moment assez tardif (au bout d'un an peut-être) à se servir du *Je*, alors qu'il a si longtemps parlé de lui-même à la troisième personne (...); et une lumière semble en quelque sorte s'être faite en lui, lorsqu'il commence à se servir du *Je*; à dater de ce jour, il ne revient plus à ce premier langage. Il n'avait auparavant que le sentiment de lui-même, il en a maintenant la pensée » (Kant, « Anthropologie du point de vue pragmatique » (1798) in *Œuvres philosophiques*, Tome 3, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1986, p.945). Le linguiste Émile Benveniste (1902-1976) réaffirme l'intuition de Kant suivant laquelle le sujet se constituerait en relation à des processus externes lorsqu'il affirme que « c'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet*; parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d'*égo*. » (Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* 1 (1966), Paris, Gallimard, Collection « Tel », 1976, p.259).

sentiment, d'une sorte d'appréhension immédiate et spontanée de soi-même ? Car si l'on y regarde de près, l'expérience du Cogito telle que décrite par Descartes ne porte pas sur un contenu de pensée; si, au terme du Cogito, le sujet se saisit comme chose pensante, s'il sait avec certitude qu'il est, il ne sait pas encore *celui qu'il est* comme individu singulier, comme personne ayant des attributs et des signes distinctifs (le sujet du Cogito n'est pas « René Descartes, mathématicien d'origine française né le 31 mars 1596 à La Haye, etc. » : il s'agit d'un sujet universel et non historique, un sujet « blanc », qui pourrait être « tout le monde, n'importe où et à tout moment⁷⁰ »). Comme l'a suggéré Mikkel Borch-Jacobsen⁷¹, il se pourrait bien que l'expérience du Cogito n'ait que peu à voir avec celle d'une représentation, et qu'elle relève plutôt d'une sorte d'intuition, de révélation immédiate par le sentiment, d'un affect, c'est-à-dire d'un phénomène intérieur et ineffable, à proprement parler « inexposable et irréprésentable⁷² ». Le verbe *réfléchir*, du moins jusqu'au 17^{ème} siècle, signifiait du reste tout autant « se recueillir en soi-même » que « concevoir et se représenter ». Descartes dira par ailleurs de la *res cogitans*, dans sa *Deuxième méditation*, qu'elle est « une chose qui pense, c'est-à-dire une chose qui doute, qui conçoit, qui affirme, qui nit, qui veut, qui ne veut pas, qui imagine aussi et qui sent⁷³ » Or, sentir est quelque chose que nous associerions davantage à l'expérience corporelle, ou du moins à la « sensibilité ». Il se pourrait donc que la « pensée », chez Descartes, désigne une forme de conscience élargie, qui inclut la faculté de se représenter, le *logos*, mais aussi la sensation et l'intuition.

On voit donc, d'emblée, toute la dimension équivoque de la conscience de soi cartésienne, qui semble hésiter entre une expérience purement intérieure et inaliénable, et une expérience qui s'articule en relation à une forme d'extériorité, par le biais d'une représentation. Malgré cette ambiguïté du Cogito cartésien, de nombreux penseurs influents du 20^{ème} siècle, au rang desquels figurent Jacques Lacan, Michel Foucault et

⁷⁰ Michel Foucault, « Deux essais sur le sujet et le pouvoir » in Hubert Dreyfus et Paul Rabinow, *Michel Foucault. Un parcours philosophique*, Paris, Gallimard, collection « Bibl. Sciences Humaines », 1984, p.307.

⁷¹ Mikkel Borch-Jacobsen, *Lacan. Le maître absolu*, Paris, Flammarion, 1995, p.75.

⁷² *Ibid.*, p.75.

⁷³ Descartes cité par Borch-Jacobsen, p.75.

Jean Baudrillard, auront interprété la *conscience de soi* moderne en termes de *représentation de soi*, révélant par là ce qui pourrait constituer le paradoxe fondamental du sujet qualifié d'« autonome », soit cette articulation problématique à des processus externes que nous avons évoquée au début du premier chapitre. Ces penseurs, auxquels nous nous référerons à plus d'un endroit dans le cadre de cette thèse, furent tous, dans une plus ou moins grande mesure, influencés par la lecture hégélienne du Cogito cartésien et par la critique du cartésianisme chez un philosophe comme Heidegger, dont la pensée s'inscrit dans le sillage de celle de Nietzsche. Ou sans doute serait-il plus juste de dire que ces auteurs subirent tous, plus ou moins directement et à des degrés divers, l'influence de l'interprétation de Hegel faite par Alexandre Kojève, interprétation teintée par la pensée heideggérienne et qui marqua de manière déterminante tout un milieu intellectuel et une époque⁷⁴.

L'interprétation « hégéliano-heideggérienne⁷⁵ » (ou kojévienne...) du Cogito cartésien faite par ces auteurs, qu'elle reflète ou non avec exactitude la pensée cartésienne, qu'elle en rende compte ou non dans toutes ses nuances et subtilités, présente à tout le moins selon nous l'avantage de témoigner d'un certain destin de la conception de la subjectivité issue de Descartes dans l'imaginaire occidental ; il nous semble en effet que la conscience de soi, dans notre culture, et d'autant plus avec le développement et la diffusion massive des moyens techniques d'extériorisation et de prolongement de soi

⁷⁴ Philosophe français d'origine russe, Alexandre Kojève (1902-1968) donna, entre 1933 et 1939, une série de conférences à l'École Pratique des Hautes Études de Paris sur *La Phénoménologie de l'esprit* de Hegel, qu'il interpréta fortement en référence à la pensée marxiste de même qu'à la théorie heideggérienne du sujet humain comme « être extasié », « hors de soi », « jeté dans le monde ». La liste des intellectuels qui assistèrent aux conférences de Kojève est en elle-même éloquente : outre Jacques Lacan, y prirent part, entre autres, Raymond Aron, Georges Bataille, Maurice Blanchot, André Breton, Roger Caillois, Jean Hyppolite, Pierre Klossowski, Alexandre Koyré, Michel Leiris, Emmanuel Levinas et Maurice Merleau-Ponty. Comme l'écrit Jacques Derrida : « La lecture néo-marxiste et para-heideggérienne de *La Phénoménologie de l'esprit* par Kojève est intéressante. Qui le contestera ? Elle a joué un rôle formateur et non négligeable, à bien des égards, pour une certaine génération d'intellectuels français, juste avant ou juste après la guerre » (*Spectres de Marx*, Paris, Galilée, Collection « La Philosophie en effet », 1993, p.123). Et Lacan de mentionner (ce qui, vu le statut « gourouesque » de Lacan, n'est pas rien) : « Kojève, que je tiens pour mon maître, de m'avoir initié à Hegel... » (*Scilicet no 4*, 1973, cité par Mikkel Borch-Jacobsen, réf. plus bas). Sur l'importance de l'enseignement de Kojève pour la philosophie française d'après-guerre et plus particulièrement sur la pensée de Jacques Lacan, voir notamment le livre de Mikkel Borch-Jacobsen intitulé *Lacan. Le maître absolu* (Paris, Flammarion, 1995 ; voir en particulier les pages 13 à 35), sur lequel nous nous appuyons à plusieurs endroits dans le présent chapitre.

⁷⁵ *Ibid.*, p.16.

comme le miroir et l'appareil photo, se vive davantage sur le mode d'une identification à des représentations externes que sur celui, plus ésotérique, et qu'on pourrait associer davantage à l'Orient, de l'illumination intérieure. Cette lecture, en plus de témoigner de l'une des branches dominantes de l'évolution de la conception du sujet dans la tradition interprétative et philosophique du 20^{ème} siècle (celle que les philosophes anglo-saxons qualifieront de « philosophie continentale », et qui inclus, entre autres, la sémiologie de Barthes, la psychanalyse de Lacan, ou encore les approches plus hydrides ou idiosyncratiques de Foucault ou de Baudrillard), a également nourri la pensée de nombreux historiens de l'art américains qui nous ont inspiré dans notre pratique artistique et auxquels nous nous référerons au cours de cette thèse (Norman Bryson et Martin Jay, notamment). De toute façon, peu s'en faut, un bref espacement temporel peut-être, pour que d'une conscience de soi comme saisie intuitive, comme « affection » préalable à toute représentation, nous passions à une conscience de soi qui se décline en termes de caractéristiques et d'attributs, toutes choses qui relèvent indéniablement du domaine de la représentation, qui suppose l'identification à « autre » que soi.

Nous nous attarderons donc maintenant brièvement, dans un premier temps, à l'interprétation hégélienne de la conception cartésienne du sujet. Il nous paraît en effet nécessaire, avant de nous attarder à des auteurs aussi complexes que Lacan, de remonter en amont de leur pensée et de voir ce qui a pu en constituer les fondements et présupposés. Cette lecture hégélienne de la subjectivité nous permettra de reconnaître qu'il n'y a de rapport possible à soi qu'au prix d'une certaine mise à distance et d'une dissociation par rapport à l'expérience immédiate. Nous verrons, dans un deuxième temps, que la structure du sujet humain se constitue, d'abord chez Hegel, mais aussi, selon Heidegger, chez les Grecs, et donc dès le début de la philosophie occidentale, dans un rapport à la *vision*. Cette lecture du sujet dans son rapport à la vision et son évolution depuis l'Antiquité jusqu'à la période moderne nous permettra, dans un troisième temps, de jeter un pont entre le sujet moderne et le dispositif technique de la *camera obscura*, auquel plusieurs philosophes, incluant Descartes, firent appel pour décrire le fonctionnement de la conscience et qui devint pour eux le modèle d'un rapport « juste » au monde et à soi-même. Ces réflexions nous permettront donc de reconnaître comme propre à la modernité une structure subjective qui s'articule en rapport à la

représentation, mais aussi, plus précisément, suivant un idéal de *représentation analogique*, ce que nous analyserons plus en détails dans le prochain chapitre, où nous traiterons de réalisme pictural, pour finalement revenir au tableau de Grünewald et clore cette première partie de la thèse.

2.2 LE SUJET AUTONOME, POUR AUTANT QU'IL SE DIVISE

Hegel dira de l'être humain, dans une terminologie qui sera abondamment réemployée par les philosophes français de la période « kojévienne » (notamment par Sartre⁷⁶) qu'il est « en-soi », puisqu'il est un être naturel doté d'un corps physique, comme « les choses de la nature [qui] n'existent qu'*immédiatement et d'une seule façon*⁷⁷ », mais qu'il est aussi, en tant que conscience, « pour-soi », car il « se contemple, se représente lui-même, se pense⁷⁸ ». À l'inverse des objets, voire des animaux, qui n'ont aucune intériorité, aucun « espace interne » par lequel ils pourraient se percevoir eux-mêmes, l'homme a besoin de prendre conscience de lui-même pour être : il a donc, « parce qu'il est esprit, (...) une double existence⁷⁹ ». L'être humain, pour Hegel, n'accède au statut de sujet qu'à la condition de se poser *pour-soi*, c'est-à-dire *devant soi*, et donc au prix d'une forme d'extériorisation, d'une prise de distance par rapport à l'expérience viscérale immédiate. C'est là sa condition fondamentale : le sujet du *cogito ergo sum*, d'après Hegel, ne se rapporte à lui-même, ne se saisit comme sujet, qu'à la condition de se projeter *hors de soi* dans un objet (du latin *ob-jectus* : ce qui est jeté devant soi) qui le double et qui tient lieu de son être. Ce type de conscience qui caractérise le sujet présuppose ainsi la possibilité de se diviser, de se *dédoubler*, de se (re)connaître soi-même (le sujet) dans une entité qui n'est pas soi-même (l'objet). Ainsi Hegel souligne-t-il ce statut équivoque du sujet humain lorsqu'il mentionne que « cette conscience de lui-même, l'homme l'acquiert (...) théoriquement en prenant conscience de ce qu'il est intérieurement, de

⁷⁶ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique* (1943), Paris, Gallimard, Collection « Tel », 1976.

⁷⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique* (1835), Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p.21.

⁷⁸ *Ibid.*, p.22.

⁷⁹ *Ibid.*, p.22.

tous les mouvements de son âme, de toutes les nuances de ses sentiments, en cherchant à se représenter à lui-même, tel qu'il se découvre par la pensée, et à se reconnaître dans cette représentation qu'il offre à ses propres yeux⁸⁰. »

Suivant cette dernière citation, non seulement le sujet cartésien est-il nécessairement une conscience qui se dédouble et se représente, mais ce phénomène par lequel le sujet s'extériorise et se pose face à lui-même fonctionnerait-il, pour Hegel, sur le modèle d'une *saisie visuelle* : le sujet doit « se reconnaître dans [une] représentation qu'il offre à ses propres yeux » (nous soulignons). Toute conscience de soi serait donc, pour Hegel, une *mise en image* de soi, à juste distance et en pleine lumière, ce qu'il affirme déjà dans *L'Esprit du christianisme et son destin* lorsqu'il mentionne que « seule une conscience égale à la vie, les deux ne divergeant qu'en ce que la vie est l'étant, et la conscience l'étant comme réfléchi, est *phôs* [lumière]⁸¹. » L'être humain, pour Hegel, ne peut advenir et se manifester à lui-même qu'en se *réfléchissant*, comme l'œil qui se voit dans le miroir : « Si l'être, chez Hegel, doit absolument se réfléchir, c'est d'abord parce qu'il n'y a pour lui d'être que lumineux, visible, donc *extérieur* à l'œil qui le perçoit. (...) Aucun hasard, à cet égard, si Hegel a toujours critiqué les philosophies de l'identité et de l'immédiateté au titre de l'inconscience et de la nuit⁸². »

L'interprétation hégélienne du Cogito, comme le remarque Borch-Jacobsen, serait donc basée sur l'identification du « je pense » à un « je me réfléchis », qui lui-même coïnciderait avec un « je me représente », puis à un « je me vois », d'abord théorique (Descartes, après Platon, dira de l'intellect qu'il est « l'œil de l'esprit »), mais qui au fil de la modernité deviendrait, comme nous le verrons avec Heidegger, de plus en plus littéral et lié à la perception oculaire de l'homme et à sa projection dans des images et des représentations concrètes. « Aussi l'être ne peut-il être qu'à la condition de s'exposer, exactement comme l'œil ne peut se voir qu'en s'exorbitant dans un miroir⁸³. » Pour Hegel,

⁸⁰ *Ibid.*, p.22.

⁸¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *L'Esprit du christianisme et son destin*, trad. fr. O Depré, Paris, J.Vrin, 2003, p.187. Cité dans Borch-Jacobsen, *op.cit.*, p.72.

⁸² Borch-Jacobsen, *op.cit.*, p.72.

⁸³ Borch-Jacobsen, *op.cit.*, p.72.

toute conscience serait donc pour elle-même sa propre *mise en scène*, spectacle de soi sur la scène illuminée de la représentation. Le mot « théâtre », d'ailleurs, partage la même racine que le mot « théorie », qui veut dire mettre à distance de soi et observer attentivement.

2.3 LA VUE COMME « LE PLUS NOBLE DES SENS »

Mais cette « ontologie lumineuse⁸⁴ » n'est pas seulement propre à Hegel. En effet, « comme l'a suggéré Heidegger, (...) c'est sans doute dès le début de la philosophie occidentale que l'être a été pensé en termes de vision⁸⁵ » :

Les Grecs ont conçu le connaître en tant qu'une sorte de vision et de contemplation, ce qui se traduit encore aujourd'hui par l'expression usuelle du « théorique » en laquelle se prononce [terme grec], le regard, [terme grec], voir (Théâtre-Spectacle). (...) Ceci ne peut avoir d'autre raison suffisante que dans l'interprétation même de l'être qui est la règle chez les Grecs. Parce que être s'énonce : présence et consistance, c'est pourquoi la « vision », le fait de « voir » est particulièrement propre à élucider la perception de la présence et de la consistance⁸⁶.

Chez les Grecs, et notamment chez Platon dans le *Timée*, la vue est considérée comme « le plus noble des sens », celle-ci se rapprochant de l'intellect, du *logos*, en vertu de la relative distance avec laquelle elle connaît toute chose, et par l'immatérialité et la transparence du lien – la lumière – qui l'unit aux objets. Comme le mentionne Martin Jay :

The importance of sight is evident throughout Plato's writings. In the *Timaeus*, for example, he distinguished between the creation of the sense of sight, which he grouped with the creation of human intelligence and the soul, and that of the other senses, which he placed with man's material being (Plato, *Timaeus*, 61 d-68e). For Plato, truth was embodied in the *Eidos* or Idea, which was like a visible form blanched of its color. The human eye, he

⁸⁴ Borch-Jacobsen, *op.cit.*, p.72.

⁸⁵ Borch-Jacobsen, *op.cit.*, p.73.

⁸⁶ Martin Heidegger cité dans Borch-Jacobsen, *op.cit.*, p.73.

contended, is able to perceive light because it shares a like quality with the source of light, the sun. Here a similar analogy holds between the intellect, which he called "the eye of the mind", and the highest form, the Good⁸⁷.

Ainsi, contrairement au toucher, qui ne peut saisir son objet qu'à tâtons et en se laissant physiquement affecter par lui, la vision opère et capture son objet dans une distance quasi idéale. Le regard – qui n'est autre que la manière dont la conscience se rapporte au monde par l'entremise de la vision – glisse en effet sur son objet pour mieux en illuminer les contours essentiels ; l'englobe sans pour autant se laisser contenir par lui ; accède à son être propre sans pour autant le corrompre ou le transformer. C'est ce que les Grecs appelaient « connaissance théorique », garante de neutralité et de vérité. Intrinsèquement moins liée au temps que l'ouïe, qui n'accède aux choses que dans le déploiement toujours hasardeux du discours, la vision, capable de fixer son objet, de le saisir de manière quasi instantanée, semble pouvoir ainsi s'approcher de l'Être dans ce qu'il a d'éternel et de contraire aux mouvements du Devenir ; de s'emparer des essences immuables qui s'opposent aux phénomènes fugaces et contingents. Car l'Être, pour les Grecs, est considéré comme présence fixe et éternelle, stable et délimitée. Comme l'observe Heidegger : « (...) le fait de se tenir là dressé de soi, de venir à stance et demeurer en *stance*, les Grecs le comprennent comme être. Ce qui, venant ainsi à stance, devient en soi *stable*, s'installe par là de soi-même dans la nécessité de sa limite, (...) »⁸⁸.

L'Être, chez les Grecs, se rend donc visible comme forme stable, aux contours nets et précis, au regard du sage ou de l'oracle : « 'Être', pour les Grecs, signifie : *stabilité* (...) Est étant ce qui est stable et, à ce titre, se propose : l'apparaissant. Celui-ci se manifeste surtout à la vue⁸⁹ ». La vision devient ainsi le modèle d'une connaissance neutre et impartiale, détachée et désintéressée, s'opposant en cela à l'opinion toujours

⁸⁷ Martin Jay, *Downcast Eyes: the Denigration of Vision in 20th-Century French Thought*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1994, p.26.

⁸⁸ Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique* (1935), trad. fr. Gilbert Kahn, Paris, Gallimard, Nrf, 1967, p.70.

⁸⁹ *Ibid.*, p.74.

approximative, à la *doxa*, que les Grecs associeront souvent au langage verbal, de même qu'à la rhétorique et à la tradition maligne des sophistes, qui manipulent le discours pour confondre et égarer, qui produisent du faux et du « non-être » sous des apparences de substantialité et de vérité. Martin Jay :

Once the battle against Sophism, which defended rhetoric and the ear, was won, Greek philosophy could elevate a visually defined notion of disinterested, monologic, epistemic truth over mere opinion or *doxa*. Although the Sophist alternative was never entirely forgotten—indeed it lingers in the very form of Plato's dialogues—its reputation remained low (...). (...) Even when the Greeks discussed verbal phenomena like metaphors, they tended to reduce them to transparent figures, likenesses that were mimetic resemblances, not the interplay of sameness and difference. "To produce a good metaphor," Aristotle claimed in his *Poetics*, "is to see a likeness" (1459a, 7-8)⁹⁰.

Heidegger ajoute toutefois qu'avec les Grecs, déjà, s'installe une ambiguïté qui fera progressivement basculer la saisie de l'Être comme présence stable et immuable devant se dévoiler à l'esprit par la *contemplation* des Idées, vers la saisie du réel par l'*observation* empirique d'un phénomène qui s'offre à la vision humaine, et par la transformation de cette observation en *représentation*. Cette ambiguïté et le changement qui en résulte dans la conception du réel, de la connaissance et du dévoilement de la vérité sont complexes et pleins de subtilités. Mais disons, pour résumer, en nous basant sur Heidegger, Borch-Jacobsen et Martin Jay⁹¹, que la « vision » chez Platon est à comprendre davantage au sens métaphorique, comme capture de ces formes immobiles, parfaites et éternelles que sont les Idées par l'« œil de l'esprit ». Vision est donc à comprendre ici davantage comme illumination, comme révélation intérieure, à la rigueur comme connaissance par « vision béatifique » au sens où l'entendront les mystiques chrétiens et certains philosophes médiévaux⁹². Chez Platon, c'est l'âme, en quelque sorte,

⁹⁰ Jay, *op.cit.*, p.26 et 33.

⁹¹ Voir entre autres les pages 26 à 33 de *Downcast Eyes: the Denigration of Vision in 20th-Century French Thought*, *op.cit.*

⁹² "Faith in beatific vision led to a belief, expressed by William of Ockham among others, in intellectual cognition based on intuition (from the Latin *intueri*, "to look at") (...)." (Jay, *op.cit.*, p.39)

qui « voit »⁹³. La Vérité, chez lui, n'est pas conçue en termes de « rectitude » du regard et de « justesse » de l'énonciation, de rapport de conformité entre le *logos* et le phénomène sensible, mais comme une forme d'éveil de l'esprit à la plénitude de l'Être, à la stabilité substantielle qui s'offre au regard. C'est une connaissance intemporelle, sans point de vue, et qui ne vise pas l'exactitude : « La science grecque n'a jamais été une science exacte, et cela pour la raison qu'en son essence, elle ne pouvait être exacte et n'avait pas besoin de l'être⁹⁴ ». C'est une connaissance, par ailleurs, qui implique un certain sens de l'émerveillement et de l'enchantement, qui engage le désir du « beau » et qui n'a rien d'une science « froide » qui cherche à s'ajuster au réel, à maîtriser et à s'approprier son objet.

Chez Aristote, cependant, et plus spécifiquement dans sa *Métaphysique* et son traité *De l'âme*, la vue, bien qu'elle soit toujours envisagée comme « le plus noble des sens », semble être déjà considérée plus littéralement, soit comme le sens qui fournit le modèle permettant de connaître de manière inductive et d'opérer une distinction juste entre les données sensibles qui nous rapprochent du vrai et celles, parasites, qui nous en éloignent. Ainsi affirme-t-il, dans sa *Métaphysique*, que « non seulement pour agir, mais même lorsque nous ne nous proposons aucune action, nous préférons, pour ainsi dire, la vue à tout le reste. La cause en est que la vue est, de tous nos sens, celui qui nous fait acquérir le plus de connaissances et nous découvre une foule de différences⁹⁵. » Aristote, contrairement à Platon et comme plusieurs des philosophes empiristes qui lui succéderont tel John Locke, considérerait que la connaissance partait de l'objet sensible, perçu par les sens, pour se traduire *a posteriori* en formes intelligibles, dont il devient possible de dégager des vérités universelles. La connaissance, chez Aristote, débute donc avec la

⁹³ On connaît, d'ailleurs, toute l'hostilité de Platon à l'égard des arts « mimétiques » comme la peinture, qu'il en viendra même à bannir de sa conception utopique de la Cité dans *La République*.

⁹⁴ Martin Heidegger, « L'époque des 'conceptions du monde' » in *Chemins qui ne mènent nulle part* (1950), Paris, Gallimard, collection « Tel », 1962, p.70.

⁹⁵ Aristote, *La Métaphysique*, traduction et commentaire par Jules Tricot, Paris, Vrin, collection « Bibliothèque des textes philosophiques », 1933, Vol. 1, 980ab.

perception par les sens (dont la vue est considérée comme le plus fiable) : « C'est pourquoi, si l'on avait pas la sensation on n'apprendrait rien, on ne comprendrait rien⁹⁶ ».

Malgré ces différences, la « vision » est, chez Platon comme chez Aristote, invoquée comme voie d'accès à la vérité, que cette vision soit celle, incarnée, qui porte sur des données sensorielles chez Aristote, ou celle de l'« œil de l'esprit » qui assiste au dévoilement de formes parfaitement idéelles. Dans les deux cas, vision et conscience s'unissent et possèdent cette faculté de connaître des valeurs universelles. Dès l'Antiquité, donc, les réflexions sur l'Être et l'accès à la vérité sont presque toutes marquées par le modèle optique⁹⁷.

Néanmoins, avec cette divergence qui semble exister entre les conceptions platonicienne et aristotélicienne de la vision, commence, selon Heidegger, un certain « déclin de la métaphysique » qui se traduit, pour lui, par « la progressive transformation ou 'rescendance' de l'*idea* en perception et représentation, qui caractérise le *Cogito* cartésien et plus généralement la métaphysique moderne de la subjecti(vi)té [*sic*] qui culmine en Hegel⁹⁸. » Chez Descartes, en effet, dans un esprit plus proche de celui d'Aristote, la vision est considérée comme « le plus noble des sens », mais dans l'unique mesure où celle-ci, dans la foulée des sciences de la lumière, de l'optique géométrale et des recherches sur la perception physiologique, est conçue comme organe strictement mécanique et instrument pouvant être mis au service de la *res cogitans*. Pour Descartes, tout comme chez Platon, c'est d'abord « l'âme qui voit, et non pas l'œil⁹⁹ » ; la « vérité » se dévoile à l'homme bien pensant à partir de l'âme, c'est-à-dire par l'exercice déductif de la raison, cette « lumière » qui est conditionnée par une Lumière Supérieure et que

⁹⁶ Aristote, *De l'âme*, traduction et notes par Jules Tricot, Paris, Vrin, collection « Bibliothèque des textes philosophiques – Poche », 1995, III 8.

⁹⁷ Pour un compte rendu détaillé des rapports à la vision chez Platon et chez Aristote et de ce qui distingue leur approche respective, voir notamment : Anne Merker, *La vision chez Platon et Aristote*, St. Augustin, Academia Verlag, 2003.

⁹⁸ Borch-Jacobsen, *op.cit.*, p.73.

⁹⁹ René Descartes, *La Dioptrique* (1637). [Document électronique]. Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, février 2002, http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html, p.51.

Descartes, suivant l'esprit positiviste et encore teinté de foi religieuse qui est le sien, assimile au Juste et au Bien.

Toutefois, dans la mesure où « toute la conduite de notre vie dépend de nos sens, entre lesquels celui de la vue étant le plus universel d'entre tous¹⁰⁰ », comme l'écrira Descartes dans sa *Dioptrique*, la vision – mais une vision réduite à son statut de processus physico-optique – devient l'outil et l'allié le plus sûr du sujet dans sa quête d'exploration et de connaissance du monde sensible. L'œil limpide, pour Descartes, c'est-à-dire l'œil dont on aurait corrigé toutes les erreurs et chassé toute opacité, permet en quelque sorte l'accès à des *évidences sensibles*, qui fournissent la matière au déploiement des idées « claires et distinctes » dont le Cogito fournit le modèle. Le regard permet d'accumuler des données du monde naturel que la raison toute-puissante aura tôt fait de traduire en principes vrais et universels : « Descartes was still enough of an ontological realist with a strong correspondence theory of truth to believe that the mind's natural geometry—its intellectual sign system, if you will—was congruent with that in the natural world¹⁰¹. »

Ainsi, selon Heidegger, de la *contemplation* teintée de désir et de fascination, par la partie rationnelle de l'âme, des attributs de l'Être chez Platon, en passant par la vision qui sera comprise au Moyen Âge comme *illumination* chez un mystique comme Maître Eckhart¹⁰², on en arrive, avec Descartes, à l'*observation empirique du phénomène visible comme mode d'accès privilégié à la vérité*. On glisse donc, comme le mentionne Borch-Jacobsen, « de la vérité comme *a-letheia* et non-voilement vers la vérité comme *homoïsis*, *adaequatio* et rectitude du regard¹⁰³. » Pour un philosophe comme Descartes, accéder au vrai, *c'est ajuster le regard au réel et le réel au regard* ; c'est s'assurer de la *conformité*

¹⁰⁰ René Descartes, *La Dioptrique* (1637). [Document électronique]. Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, février 2002, http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html, p.6.

¹⁰¹ Jay, *op.cit.*, p.80.

¹⁰² Pour un compte rendu plus détaillé des rapports à la vision au Moyen Âge, voir Jay, *op.cit.*, pp.34-44.

¹⁰³ Borch-Jacobsen, *op.cit.*, p.73.

et de l'*adéquation* du concept à la chose, de la représentation au réel entendu comme « secteur d'objectivité¹⁰⁴ ».

Le paradigme moderne de la vision ainsi décrit correspond aussi, selon Heidegger, à celui des sciences, qui vise à la connaissance et la transformation du monde (de l'« étant », pour employer le lexique heideggérien), à travers l'analyse expérimentale et la mise en œuvre technique. Chez Heidegger, « ce qui commence comme une méditation solitaire sur l'*ego cogito* finit dans une domination et un arraisonnement général de l'étant par la science et la technique¹⁰⁵. » La science moderne, conçue sur le modèle de l'analyse empirique, se serait en quelque sorte, pour Heidegger, coupée de ses racines métaphysiques, au point de considérer les « objets » transcendants (Dieu, l'Âme, l'Être...) comme de peu d'intérêt, voire comme tout bonnement inexistants ou inopérants¹⁰⁶.

2.4 LE SUJET ET SON DOUBLE



Hippolyte Bayard, *Double autoportrait debout et assis*, vers 1860

¹⁰⁴ Heidegger, *op.cit.* (1950), p.76.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.74.

¹⁰⁶ Pour le compte rendu détaillé des rapports des sciences modernes à la métaphysique chez Heidegger, se référer principalement à son *Introduction à la métaphysique* (*op.cit.*). Pour une description du projet scientifique comme domination et « programmation totale » du monde par la technique, voir plutôt son texte intitulé « L'époque des "conceptions du monde" », dans *Chemins qui ne mènent nulle part* (*op.cit.*).

Recentrons-nous sur le sujet cartésien et tentons de résumer ce que nous en avons dit jusqu'ici. Nous avons vu, au premier chapitre, que c'est dans la certitude du « je pense, je suis » que Descartes trouve le fondement ultime, la base de toute connaissance à venir. Or, ce nouveau fondement de la connaissance est certes le *sujet*, l'égo comme substance indivisible, l'individu lui-même, mais uniquement, comme nous l'avons vu, en tant qu'il cogite, qu'il pense (« je suis une chose qui pense, ou une substance dont toute l'essence ou la nature n'est que de penser¹⁰⁷ ») ; et donc, comme nous venons de le voir avec l'interprétation hégélienne du Cogito, en tant *qu'il se représente*, c'est-à-dire se divise et se projette « hors de soi » dans une entité qui le double et qui tient lieu de son être. En outre, « se représenter » fonctionnerait, d'après Hegel (et suivant toute une tradition qui, comme nous l'avons vu, prendrait racine chez les Grecs), sur le modèle optique, représentation pouvant dès lors se comprendre comme « image »¹⁰⁸. D'où s'ensuit que la certitude du sujet cartésien lui viendrait, dans la perspective hégélienne, du fait de pouvoir se rendre visible à lui-même : le « je pense, je suis » pourrait se traduire par un « je pense, je (me) vois » que viendrait compléter un « je (me) vois, je suis ». Le sujet n'est donc « autonome » que dans la mesure où il se donne des images dans lesquelles il peut se réfléchir, se miroiter, *se produire comme sujet dans la rencontre de son double objectif*. Le sujet cartésien interprété par Hegel en tant que sujet qui se représente en serait donc un qui se complète soi-même avec soi-même sur le modèle de la fonction réfléchissante, où la chose et sa projection lumineuse doivent être isomorphes, c'est-à-dire se correspondre point par point dans une pure transparence de l'un à l'autre.

Ceci revient par ailleurs à dire que le sujet, qui doit se diviser et se poser comme objet pour se voir, se définit en relation à une extériorité, et donc dans une forme d'*altérité* par

¹⁰⁷ Descartes, *op.cit.*, p.69.

¹⁰⁸ Le terme *Bild* employé par les philosophes allemands est sans doute plus juste que le terme français d'« image » pour désigner le phénomène dans toutes ses nuances et subtilités. *Bild* veut dire « image », « représentation », « ressemblance », mais s'apparente aussi à *Bildung*, qui veut dire, entre autres, « formation » et, par extension, « éducation », « culture ». Le verbe *bilden*, quant à lui, signifie « donner forme » et « ajuster ».

rapport à lui-même. Le Cogito interprété par Hegel en termes de représentation suppose que le sujet ne se voit jamais qu'à l'extérieur de lui-même, comme objet nécessairement *autre* que lui-même, et donc dans un rapport de *différence* à soi-même (« soi-même » étant ici supposé comme présence originaire et irréductible). En d'autres termes, le sujet cartésien doit s'*extérioriser* dans un objet, doit devenir autre que lui-même pour accéder à sa condition même de sujet. Le sujet, qui n'existe jamais dans un rapport de familiarité avec lui-même précédant la réflexion, serait donc dans un rapport irrémédiable de dépendance à cet *autre* qui lui est donné dans l'objet. Cela impliquerait également – c'est même là, en fait, l'une des thèses principales de la philosophie « idéaliste » qui est celle d'Hegel – que le sujet et l'objet se créent pour ainsi dire dans le même moment, résultent simultanément d'une même abstraction : *le sujet est, en fait, l'objet hors de lui-même*. Comme le résume bien Mark C. Taylor, en illustrant en outre son propos par un diagramme :

In self-consciousness, the subject turns back on itself by becoming an object to itself. Self-as-subject and self-as-object are reciprocally related in such a way that each becomes itself through the other, and neither can be itself apart from the other. The structure of self-relation constitutive of self-conscious subjectivity presupposes the activity of self-representation (fig. 13)¹⁰⁹.

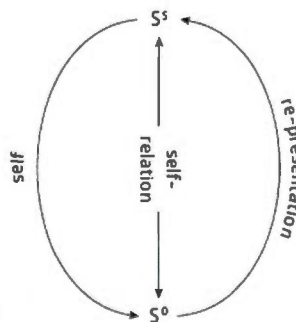


Figure 13. Self-Consciousness

Ainsi donc, dans la conscience réflexive, le sujet se pose comme objet et l'objet, du même coup, se subjectivise, gagne un visage humain. Puisque le sujet et l'objet adviennent ensemble, dans l'acte même de la représentation, *le sujet moderne se*

¹⁰⁹ Mark C. Taylor, *After God*, Chicago, Chicago University Press, 2007, pp.111-112.

contemple en quelque sorte toujours lui-même dans la représentation qu'il se donne du monde. Le sujet se reconnaît « comme le fondement de toute chose parce qu'il se 'voit' lui-même en toute chose¹¹⁰ »; autrement dit, parce qu'il se trouve tacitement inclus, « placé sous », dans toute représentation qu'il se donne. Ainsi Heidegger mentionne-t-il que

Tout *ego cogito* est *cogito me cogitare*; tout 'je me représente [je pose devant moi] quelque chose' du même coup 'me' représente [me pose devant moi], moi qui me représente quelque chose [qui pose quelque chose devant moi]. Tout représenter humain est, selon une manière qui prête aisément au malentendu, un 'se'-représenter, [un 'se' poser devant soi]¹¹¹.

L'interprétation hégélienne du sujet cartésien nous conduit ainsi à placer résolument la problématique du sujet sur le terrain de la représentation. *La naissance du sujet moderne serait affaire de représentation, et de représentation juste, limpide, transparente.* De rectitude du regard. De miroitement absolu du sujet et de l'objet, du soi et de l'autre, de l'unique et du double. Puisqu'il doit y avoir identité de soi à soi dans le cogito, bref correspondance intégrale du *sujet de la représentation* et de *l'objet représenté*, il faudra donc au sujet faire tout en sorte de colmater la faille, de combler la distance qu'implique la relation à soi. Car comment être sûr que celui qui pense est le même que le *moi* auquel il pense et s'identifie ? Comment le sujet cartésien, en (se) voyant double, parvient-il à ne pas se voir comme *étranger à lui-même* ? Comment peut-on être assuré que la mise au point psychologique est la bonne, qu'elle se représente clairement et distinctement des objets vrais du monde ? Comment le sujet qui doit s'extasier, se médiatiser, s'opposer à lui-même et se réfléchir pour se voir pourra-t-il conserver cette réalité absolue, cette évidence et cette permanence dont Descartes l'avait crédité au départ ? Pour jouir de l'impression de se voir et de se reconnaître parfaitement lui-même dans le champ de la représentation, il faudra au sujet déloger tout ce qui est propre à distordre ou à entacher le champ de sa vision. Il lui faudra en outre se donner un monde qui lui ressemble, un

¹¹⁰ Borch-Jacobsen, *op.cit.*, p.74.

¹¹¹ Martin Heidegger, *Nietzsche*, tome 2, trad. fr. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1971, p.174. Cité dans Mikkel Borch-Jacobsen, *op.cit.*, p.74.

monde à son image, suivant l'expression commune, c'est-à-dire un monde qui soit conforme à son désir. « La conscience de soi, écrit Hegel, est désir (*Begierde*) en général¹¹² », en ce sens qu'elle ne connaît aucune altérité qu'elle ne rapporte à elle-même, aucun objet qu'elle n'ingère et n'intériorise jusqu'au point de s'y identifier, de s'y fondre sans restes. Hegel :

L'homme se constitue pour soi par son activité pratique, parce qu'il est poussé à se trouver lui-même, à se reconnaître lui-même dans ce qui lui est donné immédiatement, dans ce qui s'offre à lui extérieurement. Il y parvient en changeant les choses extérieures, qu'il marque du sceau de son intériorité et dans lesquelles il ne retrouve que ses propres déterminations. L'homme agit ainsi, de par sa liberté de sujet, pour ôter au monde extérieur son caractère farouchement étranger et pour ne jouir des choses que parce qu'il y retrouve une forme extérieure de sa propre réalité¹¹³.

Ainsi, comme l'enfant qui jette des pierres dans l'eau « pour voir ces cercles qui se forment et qui sont son œuvre dans laquelle il trouve comme un reflet de lui-même¹¹⁴ », le sujet de la modernité, pour advenir à la pleine conscience de soi, pour jouir de lui-même comme d'une réalité pleinement accomplie, cherche à ordonner le monde de son point de vue, à lui appliquer son cachet personnel, quitte à devoir intervenir sur la nature pour la faire entrer dans les limites de son propre regard. La volonté du sujet moderne, son « désir », disait Hegel, se trouve « là où le savoir n'a pas besoin d'aller au-delà de soi-même, où il se trouve soi-même et où le concept correspond à l'objet, l'objet au concept¹¹⁵. » C'est en imprimant ainsi sa marque sur le monde (et notamment, comme l'a suggéré Heidegger, par les moyens de la technique¹¹⁶) que l'homme moderne en viendra notamment à se donner un « corps de gloire », ainsi que nous l'avons désigné au premier chapitre, c'est-à-dire, dans sa version moderne, un corps travaillé de part et part par la représentation et qui reflète les valeurs et caractéristiques attribuées au sujet autonome :

¹¹² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit* (1807), trad. fr. J. Hyppolite, Paris, Aubier-Montaigne, collection « Philosophie de l'esprit », 1978, p.147.

¹¹³ Hegel, *op.cit.* (1835), p.22.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.22.

¹¹⁵ Hegel, *op.cit.* (1807), p.71.

¹¹⁶ Heidegger, *op.cit.* (1950).

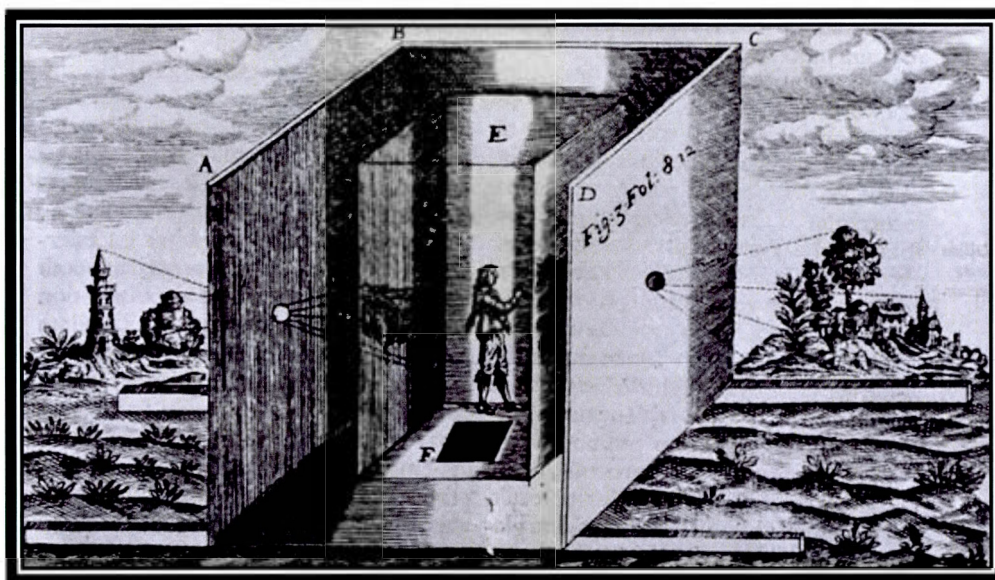
fixité, complétude, unité, harmonie. « Corps de gloire » tel qu'il se manifeste dans le corps charnel protégé par l'hygiène, optimisé par la technique, protégé par la médecine, etc., mais aussi corps social utopique, corps prothétique de la civilisation technique, grand corps médiatique du « village planétaire¹¹⁷ », etc.). Ainsi pourra-t-il enfin devenir sujet autonome, célébrer sa parfaite analogie avec lui-même et réaliser sa quête d'une homéostasie radieuse et toute-puissante.

À cette conception du sujet moderne correspond donc un idéal et un modèle de représentation très précis, qui furent ceux qui préoccupèrent une bonne partie de la modernité : celui d'un langage clair et transparent dont les signes seraient en parfaite congruence avec les objets du monde, un langage dont la fiabilité absolue ne serait pas à mettre en cause; un langage qui arriverait à se débarrasser de toute opacité jusqu'à se nier lui-même pour accéder directement à l'objet. La période historique ou *épistémè* que Foucault appelle l'« âge classique ¹¹⁸ », et qu'il identifie comme contemporaine à Descartes, s'est donc donné pour projet d'élaborer des schèmes de représentation qui pourront refléter avec une clarté adamantine l'ordonnement vrai du monde et des êtres, permettant en cela au sujet humain d'en arriver à une certitude absolue sur lui-même et sur un monde qu'il domine et possède à distance. Projet, donc, d'une mise en ordre globale, structurée autour de la représentation analogique et du privilège absolu accordé à la raison. L'idéal de l'âge classique en est un où l'universalité et la constance des lois naturelles se reflèteraient parfaitement dans la structure du *logos*, qui pourrait dès lors dévoiler ces lois, les faire siennes, les appliquer et les contrôler. De découvrir ces lois universelles permettraient d'atteindre l'unité, l'identité et l'harmonie là où, jadis, ne régnait que la différence, voire le conflit. Cet âge classique s'accompagne, comme c'est le cas pour toute *épistémè*, d'un ensemble de figures épistémologiques et de savoirs qui s'incarnent et se symbolisent dans des pratiques et procédés techniques, et notamment, comme nous allons le voir à l'instant, dans ce dispositif qu'est la *camera obscura*.

¹¹⁷ Marshall MacLuhan, *Pour comprendre les médias : les prolongements techniques de l'homme*, Paris, Seuil, collection « Points Essais », 1977.

¹¹⁸ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, Collection « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.

2.5 RETRAIT DU SUJET, DÉMEMBREMENT DU MONDE : LA CAMERA OBSCURA COMME MODÈLE



Camera obscura, gravure de 1646

Pour établir une dualité entre ce qu'il considère être lui-même et la réalité externe, le sujet moderne a dû vider le monde de ses acquis symboliques et de ses principes enveloppants anciens, éliminer ces « écrans » qui filtraient son rapport au monde pour s'en retirer et ne considérer désormais celui-ci qu'à distance, tel une collection d'objets muets et désertés, dont fait notamment partie son corps, devenu à la fois cadavre de la société mécaniste et objet par excellence du culte de l'autonomie et de l'individualité. C'est le passage du *cosmos*, qui baigne l'homme corps et âme, dont l'homme n'est qu'une parcelle, simple élément d'un ensemble fluide où rien n'est clairement circonscrit, à ce que nous appelons encore de nos jours la « réalité objective », l'environnement matériel « désenchanté » qui sert de demeure aux entités par ailleurs autonomes que nous sommes devenues. C'est le passage, aussi, « d'une société qui trouvait sa valeur dans la conformité à un modèle qu'elle répétait (l'homme traditionnel) à une société qui se crée

en fonction d'un idéal à atteindre (l'homme de la modernité)¹¹⁹. » C'est le passage, autrement dit, du *monde religieux*, où l'être humain est *assujetti* à des puissances qui le dépassent et dont il ne peut se détacher, au *monde profane*, où le sujet se fonde d'abord en lui-même, dans sa propre conscience, devenant cette « chose pensante » qui entre en relation de manière révocable avec cette « chose étendue » qui s'étale devant lui. Le sujet moderne en serait donc un qui regarde au travers d'une fenêtre et observe avec plus ou moins de recul ce qui est devenu pour lui la réalité externe, ce monde physique qui part de son propre corps pour finir vidé de sa personne, jusqu'à se dissiper dans un éloignement muet. Un tel sujet perçoit le monde au travers d'une fenêtre idéalement étanche et parfaitement limpide, une fenêtre dont il lui serait possible de fermer les volets de temps en temps pour se retirer dans sa forteresse intérieure, dans cet espace pour ainsi dire sans étendue, afin de « mesurer » l'objet.

Cette conception, qui place le sujet dans la position distante et relativement sécurisée d'observateur d'un monde-objet qu'il peut englober du regard, pourrait être mise en parallèle avec le fonctionnement de cet appareil technique qu'est la *camera obscura*, dont un peintre comme Léonard de Vinci s'est servi pour reproduire avec précision et fidélité des objets situés dans une certaine portion d'espace distante de lui-même, et dont il a fait le modèle même de la vision humaine et d'un rapport transparent à la nature¹²⁰. La *camera obscura* a en outre servi de métaphore de la conscience et de modèle épistémologique pour de nombreux penseurs, au rang desquels Descartes, John Locke et Jean-Jacques Rousseau, comme l'ont fort bien analysé Sarah Kofman dans *Camera obscura, de l'idéologie* (1973) et Jonathan Crary dans *L'Art de l'observateur* (1990). L'étude d'un tel dispositif nous permettra donc d'effectuer une mise en relation entre la conception théorique de la subjectivité et le domaine plus pratique de la fabrication des images, jetant ainsi un pont vers le prochain chapitre, où nous traiterons plus spécifiquement du régime pictural et des inventions techniques qui peuvent être corrélés au sujet moderne.

¹¹⁹ Jean-Marie Ploux, *Le christianisme a-t-il fait son temps ?*, Paris, Les Éditions de l'Atelier/Les Éditions Ouvrières, collection « Questions ouvertes », 1999, p.114.

¹²⁰ Pour les commentaires de Léonard de Vinci sur l'usage de la *camera obscura*, voir : Léonard de Vinci, *La Peinture*, Paris, Éditions Hermann, collection « Savoir sur l'art », 2004.

La *camera obscura* désigne ainsi ce dispositif qui permet d'obtenir, en laissant passer la lumière au travers d'un minuscule trou pratiqué à même un boîtier clos et sombre, une image inversée, sur la paroi du boîtier qui fait face au trou, d'une portion du monde extérieur. Comme l'observe Jonathan Crary, « des penseurs aussi éloignés les uns des autres qu'Euclide, Aristote, al-Hazin, Roger Bacon, Léonard de Vinci, Johannes Kepler ont relevé ce phénomène et se sont diversement demandé s'il était ou non analogue à la vision humaine¹²¹ ».

De manière d'abord pratique, de Vinci, parmi d'autres peintres, a employé la *camera obscura* dans le cadre de ses études sur la perspective et l'a mise au service de sa quête d'un rapport direct et non médiatisé à la nature, la peinture devant faire office, dès la Renaissance, de reflet cristallin ou de fenêtre ouverte directement sur le monde visible et observable. Mais plus encore, comme le mentionne Crary, la *camera obscura*, loin de n'être qu'un simple procédé technique pour obtenir des images, est foncièrement métaphore, objet symbolique par lequel se focalise toute une conception du monde. Elle est d'abord un appareil dont nous nous servons concrètement comme outil, mais elle est aussi un dispositif par lequel nous traduisons un certain rapport au monde et à nous-mêmes. Il s'agit donc d'un objet remarquablement complexe, qui se situe au croisement de nombreux champs d'activités et qui fonctionne à de multiples niveaux :

Pendant plus de deux cents ans, [la *camera obscura*] sert de métaphore au discours philosophique, de modèle à la science de l'optique physique, tout autant que de dispositif technique utilisé dans un large éventail d'activités culturelles. Pendant deux siècles, il permet de montrer, pour la pensée rationaliste comme pour la pensée empiriste, comment on parvient à des inductions véridiques sur le monde en se fondant sur l'observation; mais en tant qu'objet matériel, c'est aussi un moyen très répandu d'observer le monde visible, un instrument de divertissement populaire, d'investigation scientifique et d'utilisation artistique¹²².

¹²¹ Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur*, trad. fr. Frédéric Maurin, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1990 (1994 pour la langue française), p.55.

¹²² *Ibid.*, p.56-57.

Dans *La Dioptrique* (1637), qui traite du problème de la vision, de son fonctionnement et de son rapport au savoir, Descartes recourt au modèle de la *camera obscura* pour décrire une connaissance juste et impartiale, parce que désincarnée et distante, et dès lors assimilable au point de vue divin. Ce modèle s'accorde avec celui d'un regard neutre, détaché, dépassionné, capable de capturer son objet d'un seul coup d'œil, pour aussitôt réintégrer, avec l'objet conquis, la « chambre noire » de la conscience, où cet objet sera soumis à un second regard, celui de « l'œil de l'esprit », avec son pouvoir de disséquer, de déchiffrer, de se représenter et de s'approprier. Pour Descartes, la *camera obscura* sert de métaphore à une connaissance tout à la fois directe, distante et strictement rationnelle du monde, connaissance théorique qui donne par ailleurs prééminence à la vue, qu'il juge, comme nous venons de le voir, supérieure aux autres sens. Elle a pour condition première la position de la *res cogitans* dans un espace intérieur coupé du monde, dont l'unique ouverture filtrerait les rayons lumineux de manière précise et mathématiquement déterminée (selon les seules lois de la géométrie optique), sans qu'interviennent les autres sens (jugés trompeurs, dérangeants, destructeurs), pour obtenir une vision infaillible qui puisse être convertie en vérité et principe universel par le travail de « redressement » et d'ajustement que permet la raison.

D'après Descartes, nous connaissons le monde extérieur « seulement de ce que nous [le] concevons par la pensée », et pour ce faire, nous devons au préalable nous placer résolument dans un espace intérieur vide. L'espace de la chambre noire, caractérisé par sa clôture, son obscurité, sa séparation de l'extérieur, matérialise la résolution cartésienne : « Je fermerai maintenant les yeux, je boucherai les oreilles, je détournerai tous mes sens ». Les rayons lumineux qui filtrent de manière ordonnée et calculable à travers l'unique ouverture de la chambre noire correspondent à la lumière de la raison qui inonde l'esprit, et non pas à la lumière du soleil qui étourdit le sens, avec tout le danger que cela peut comporter¹²³.

Dans son *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, John Locke utilise dans un sens similaire le modèle de la *camera obscura* pour décrire le fonctionnement de la conscience dans son désir de connaissance :

¹²³ *Ibid.*, p.76.

(...) L'entendement humain ne ressemble pas mal à un cabinet entièrement obscur, qui n'aurait que quelques petites ouvertures pour laisser entrer par dehors les images extérieures et visibles, ou, pour ainsi dire, les idées des choses : de sorte que si ces images venant à se peindre dans ce décor obscur, pouvaient y rester, et y être placées en ordre, en sorte qu'on pût les trouver dans l'occasion, il y aurait une grande ressemblance entre ce cabinet et l'entendement humain¹²⁴.

Il est intéressant de noter que Locke insiste en outre sur la faculté mnémonique de la conscience, sur sa capacité à fixer, à conserver et à mettre en ordre les images, toutes choses qui la distingueraient de la *camera obscura*, où les images ne se produisent que de manière éphémère. Il anticipe ainsi, en quelque sorte, sur le dispositif photographique comme perfectionnement et parachèvement de la *camera obscura*, avec son pouvoir de stabiliser, extérioriser et reproduire l'image pour une mise en tableau exhaustive du monde. Il est également remarquable que Locke assimile « les images extérieures et visibles » à ce qu'il désigne comme « les idées des choses », réaffirmant par là le paradigme « oculocentriste » de la modernité suivant lequel l'essence profonde des choses se trouve tapie au cœur de leur image rétinienne; suivant lequel l'*Idée platonicienne*, comme l'avait observé Heidegger, se transforme en *perception* et *représentation*.

C'est ainsi que, chez Locke, le sujet se positionne d'abord dans un cabinet sombre et retiré du monde, un poste d'observation doté d'une seule fenêtre – le sujet, chez Locke tout comme chez Descartes, étant conçu comme un cyclope, et son œil comme un point indivisible et fixe¹²⁵ – à travers laquelle il laisse entrer de manière contrôlée la lumière du monde qui vient s'impressionner sous forme d'image sur les parois internes du « boîtier », et que la raison, elle-même lumière assimilée à une lumière supérieure, aura tôt fait de saisir, de lier à d'autres représentations et d'intégrer au vaste tableau de la connaissance. La connaissance fonctionnant chez Locke de manière inductive et sur la base de l'observation empirique, il n'est point nécessaire de faire appel à une médiation

¹²⁴ John Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain* (1690), trad. fr. M. Coste, Paris, Vrin, 1972, p.117.

¹²⁵ Comme le note Cray, il faudra attendre le 19^{ème} pour que le problème de la vision binoculaire soit jugé digne d'intérêt et pris en compte dans l'étude de la vision.

symbolique, à un tiers transcendant, bref à Dieu pour s'approprier le monde. Comme le résume Mark C. Taylor :

Rejecting any notion of innate ideas and all versions of a priori knowledge, Locke argues that knowledge in the proper sense of the term must always be grounded in sense experience. The mind begins as a *tabula rasa* and gradually accumulates simple ideas through sense experience, which are then connected and associated to form more complex ideas¹²⁶.

Un tel sujet observant le monde à distance n'existait pas au Moyen Âge, où l'homme était indistinctement plongé dans un univers qui n'était que le reflet d'un autre monde, que seuls les symboles de la religion pouvaient lui rendre accessible ; un monde, par ailleurs, où rien n'était subordonné au regard de l'homme, mélange indissociable de magie et de faits bruts qu'il ne revenait pas à l'homme d'interpréter, de se représenter lui-même sur la base de son expérience propre.

Selon le philosophe américain Richard Rorty, ce sont des penseurs comme Locke et Descartes qui instaurent le paradigme épistémologique moderne, suivant lequel la conscience inspecte à distance des entités formées sur le modèle de représentations visuelles. Pour lui, ces deux philosophes inaugurent « la conception qui pose l'esprit comme un espace intérieur, dans lequel douleurs et idées claires et distinctes défilent devant un unique « œil intérieur ». (...) Ce qu'il y a de nouveau avec Descartes, c'est cette notion d'un espace intérieur unique, dans lequel les sensations corporelles et perceptives (...) peuvent faire l'objet d'une quasi-observation¹²⁷. » Descartes serait donc responsable de la conception, encore commune de nos jours, selon laquelle les idées se présentent à nous sous forme d'images, représentations distinctes de nous-mêmes et que nous observons à distance.

Cette conception s'applique à la connaissance des choses étendues, mais aussi à la connaissance de soi, le sujet autonome devant, comme nous l'avons vu, se *réfléchir* pour se révéler à lui-même, c'est-à-dire se poser face à lui-même et s'observer à distance à la

¹²⁶ Taylor, *op.cit.*, p. 93.

¹²⁷ Richard Rorty cité par Crary, *op.cit.*, pp.75-76.

manière d'un objet. La *camera obscura* peut donc servir de métaphore non seulement à la saisie transparente des phénomènes du monde, mais aussi à la saisie authentique et transparente de soi par introspection, à l'observation minutieuse de soi par soi, tel chez Jean-Jacques Rousseau : « [Rousseau's] search for transparency sought not merely to reveal the truth of the world, but also to make manifest his own internal truth, his own authentic self. (...) Rather than visible to the eye of God, men must now become completely transparent to each other and each individual must become no less transparent to himself¹²⁸. »

Reprenant la métaphore de la *camera obscura* employée par Locke et Descartes pour décrire la connaissance du monde externe, Rousseau « internalise » en quelque sorte le modèle pour l'appliquer à la connaissance de son âme, dont il devra éclairer, observer et représenter chacun des coins sombres. À la recherche d'un contact authentique et non médiatisé avec lui-même, Rousseau affirme encore davantage le *sujet autonome*, libre de déterminer lui-même ce qui lui convient plutôt que de se laisser modeler par des influences extérieures, ouvrant par là la voie au culte de la singularité, de la personnalité et de l'autonomie qui caractérise ces postures subjectives que sont l'individualisme et le narcissisme. Rousseau a par ailleurs explicitement recours au modèle de la *camera obscura* pour décrire le travail d'introspection qu'il s'apprête à faire avec *Les Confessions*, où il lui faudra tout livrer, son âme y compris, dans les moindres détails, sans artifice, dans sa vérité nue, « au risque d'être ridicule et indécent¹²⁹ » :

Je serai vrai; je le serai sans réserve; je dirai tout; le bien, le mal, tout enfin. (...) Je vais travailler pour ainsi dire dans la chambre obscure; il n'y faut point d'autre art que de suivre les traits que je vois marqués. Je prends donc mon parti sur le style comme sur les choses (...). Je dirai chaque chose comme je la sens, comme je la vois, sans recherche, sans gêne, sans m'embarrasser de la bigarrure¹³⁰.

¹²⁸ Jay, *op.cit.*, pp. 90-91.

¹²⁹ Sarah Kofman, *Camera obscura. De l'idéologie*, Paris, Galilée, 1973, p.57.

¹³⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Ébauches des confessions*, Paris, Pléiade, tome 1, p.1153, 1154. Cité dans Kofman, *op.cit.*, p.56.

Dans tous les cas, le retrait du sujet, son isolement et son autonomie dans une chambre obscure, de même que la division entre l'intériorité subjective et l'extériorité objective, sont posés comme données de base. Toutes ces métaphores partent de ces postulats : l'existence, d'une part, d'un sujet originaire, et celle, d'autre part, d'un *être-là* du monde externe que le regard du sujet – regard lui-même originaire – aurait à englober, à recueillir (et non l'inverse : ce n'est jamais le monde externe qui englobe et qui capture le sujet). Partant de là, la *camera obscura* agit comme le modèle d'une interface idéale entre ces réalités antithétiques que sont la *res cogitans* et la *res extensa*. La *camera obscura* symbolise une connaissance objective du monde, celui-ci se présentant dans la « chambre intérieure » de manière naturelle, sans interférences, pour ensuite s'offrir à l'inspection par l'esprit, lui-même gouverné par les lois naturelles de la raison, qui sont congruentes avec celles d'une Raison supérieure, assimilée au juste et au vrai. La *camera obscura* incarne le « champ de projection correspondant à l'espace cartésien de la *mathesis universalis*, cette 'science générale' où peuvent être ordonnés et comparées tous les objets de pensée (...)»¹³¹ »

Ajoutons, pour terminer, que Descartes compare l'œil absolu de la *camera obscura* non pas à l'œil d'un homme en vie, mais à « l'œil d'un homme fraîchement mort, ou, à défaut, celui d'un bœuf ou de quelque gros animal¹³² », dont il conseille de se servir comme lentille en le plaçant dans l'ouverture de la chambre noire. Il suggère en outre de retirer autant que possible de cet œil les « peaux qui l'enveloppent¹³³ », opération censée garantir la transparence totale de la chambre obscure, munie d'une lentille implacable, qui élimine toute distorsion et interférence. Pour lui, les images qui s'offrent à la conscience doivent donc se former au moyen d'un œil inflexible, disjoint de l'opacité latente de l'œil humain, de l'épaisseur matérielle du corps, qui déforment notre rapport au réel. L'œil mort, qui fonctionne exclusivement selon les lois naturelles de la physique et de l'optique, se détache de la vie du corps, trop immergée dans les flux du devenir, pour

¹³¹ Crary, *op.cit.*, p.91.

¹³² René Descartes, *La Dioptrique* (1637). [Document électronique]. Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, février 2002, http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html, p.34.

¹³³ *Ibid*, p.34.

s'élever à la position d'un principe quasi-spirituel, devenir regard analogue à celui de Dieu. L'œil, chez Descartes, doit limiter son rôle à celui d'un observateur-collecteur de données; c'est la raison qui, par la suite, comptant sur la présence de l'Autre (la Raison supérieure) en son sein, viendra y mettre de l'ordre et en fournir le sens. Dans un même ordre d'idées, Descartes a manifesté un fort intérêt pour toute invention technique ou prothèse pouvant améliorer la vision ou venir y suppléer. *La Dioptrique* débute d'ailleurs en faisant l'apologie de la vision et de son amélioration par des procédés techniques comme le télescope de Galilée et les lentilles microscopiques : « Toute la conduite de notre vie dépend de nos sens, entre lesquels celui de la vue étant le plus universel et le plus noble, il n'y a point de doute que les inventions qui servent à augmenter sa puissance ne soient des plus utiles qui puissent être¹³⁴. »

L'œil vivant de l'homme ne serait-il alors que le piètre succédané de ce dont il a réellement besoin pour connaître et pour naître à lui-même, à savoir les procédés d'extension du regard qui allaient lui être donnés sous les formes du télescope, des lentilles microscopiques, de la lunette grossissante et du miroir ? L'appareil photo dont chacun s'est muni de nos jours comme filtre et mémoire de son expérience fait-il office de cet œil mort idéal ? Et ce regard divin tant convoité, regard vorace censé tout dévoiler dans les moindres détails, n'est-ce pas désormais celui qui fait du monde un *spectacle*, faisceaux lumineux convergeant vers la scène illuminée du sens ? Et ce regard n'est-il pas, au demeurant, celui que tout individu doté de raison pourrait poser sur le monde (autrement dit : « tout le monde, n'importe où et à tout moment¹³⁵ »), ouvrant ainsi la voie à la multiplicité et la relativité des points de vue, au jeu des détails qui foisonnent sans souci d'un ensemble, à l'espace de la fragmentation et de la dissémination ? (Ou encore, en d'autres termes, à ce que Nietzsche appelait le « perspectivisme », c'est-à-dire le règne tout à la fois de l'autoglorification et d'une forme d'arbitraire qui rend tout disponible pour de nouveaux agencements.) Comme le souligne Martin Jay (après Jean-

¹³⁴ *Ibid.*, p.6.

¹³⁵ Michel Foucault, « Deux essais sur le sujet et le pouvoir » in Hubert Dreyfus et Paul Rabinow, *Michel Foucault. Un parcours philosophique*, Paris, Gallimard, collection « Bibl. Sciences Humaines », 1984, p.307.

Joseph Goux): « (...) the monocentric perspectivalism of Cartesian philosophy corresponded to the power of the absolute monarch, but it also opened the door for a democratic alternative by implying that anyone might occupy the perspectival point of view¹³⁶. » Affirmer, par ailleurs, que Dieu peut parler à travers tous ceux qui sont munis, au propre comme au figuré, d'une *camera obscura*, et que tout ce qui existe est l'incarnation du divin, ne revient-il pas, précisément, à annoncer la disparition du divin dans son inatteignable autorité, dans son inhérent mystère ? (Le monde, pour le sujet de la *camera obscura*, devenant cette altérité qu'il lui faut prendre en main et réduire à l'identique, au *même* éternellement reproductible.) C'est là qu'on voit toute l'ambiguïté dont se charge la *camera obscura* et des significations mythiques qui lui sont accolées, ambiguïtés qui ne sont pas sans correspondre, comme nous le verrons, à celles qui caractérisent le sujet cartésien et les modes de représentation réalistes qui lui sont associées.

Maintenant que nous avons réalisé ce survol du sujet moderne et de son rapport à la représentation, nous passerons au domaine plus concret de l'image proprement dite. Nous discuterons d'abord des lois de la perspective et d'un certain réalisme pictural né à la Renaissance. Nous mettrons ensuite le modèle perspectiviste en parallèle avec la conception moderne du sujet, qui, à partir de la Renaissance, gagne en indépendance jusqu'à s'autonomiser complètement.

¹³⁶ Jay, *op.cit.*, p.69.

CHAPITRE 3 – PERSPECTIVE, REALISME PICTURAL ET SUBJECTIVITE

3.1 PERSPECTIVE, ESPACE SACRÉ, ESPACE PROFANE

La modernité occidentale a eu pour visée l'avènement d'un monde enfin *réel*, dépourvu au maximum de toute énigme et de toute indécidabilité, où les hommes pourraient enfin s'affranchir de leur sujétion à la religion et tendre vers la transformation objective des choses à des fins qui leur sont propres. Cette modernité, comme nous l'avons vu, a pour fondement la distinction du sujet et de l'objet, leur mise en face-à-face, avec une préséance ontologique accordée au sujet qui, jugeant la chose « morte », la confine aux limites de son propre regard. L'univers s'impose, au fil des temps modernes, non plus comme chez les Anciens, selon un mode organisé d'avance (un *cosmos*), dont il faudra impérativement suivre les Lois (à défaut de quoi l'on perdrait toute consistance), mais comme un agrégat de corps et d'objets qui sont posés là et qu'il suffit d'examiner, d'analyser et de se représenter pour parvenir à la connaissance. Comme le dira Kant dans son célèbre essai « Qu'est-ce que les Lumières ? » (1784), où il établit un lien entre l'usage de la raison et la libération de l'homme : « *Les Lumières, c'est la sortie de l'homme hors de l'état de tutelle dont il est lui-même responsable. L'état de tutelle est l'incapacité de se servir de son entendement sans la conduite d'un autre. (...) Sapere aude ! Aie le courage de te servir de ton propre entendement ! Voilà la devise des Lumières*¹³⁷. »

De *métaphysicien* chez les Grecs, l'être humain, comme le soutient Heidegger, s'élève graduellement au niveau du « méta » et devient *physicien*, ou encore, dans le champ des pratiques, mécanicien, ingénieur, esthéticien de son environnement¹³⁸. Ce mouvement simultané de libération subjective et d'objectivation du monde, ce véritable *déplacement du centre de gravité* – suivant lequel ce n'est plus le monde comme avatar du divin qui

¹³⁷ Immanuel Kant, *Qu'est-ce que les Lumières ?* (1784), Paris, Éditions Hatier, coll. « Classiques & Cie », p.43.

¹³⁸ Rappelons que Heidegger affirme, notamment dans son *Introduction à la métaphysique* et dans son essai « L'Époque des conceptions du monde », que les sciences, au fur et à mesure de leur développement, se sont coupées de leur racines métaphysiques.

contient l'homme, mais l'homme qui virtuellement contient le monde – allait être initié (ou du moins guidé) par un certain nombre d'inventions et de découvertes, dont celles des *lois de la perspective*. Ces lois, qui découlent entre autres des expériences menées avec la *camera obscura* et avec cet appareil appelé le « perspectographe », sont celles qui permettent de représenter des objets tridimensionnels sur une surface plane, en tenant compte des effets de la distance et de la position de ces objets par rapport à un observateur fixe. Ces lois transforment « la relation symbolique des objets en relation simplement spatiale¹³⁹ » ou, en d'autres termes, la *surface sacrée* (qui enveloppe et pénètre notre regard toujours trop transgressif) en *étendue profane* (que notre regard déchiffre et possède à distance). Selon de nombreux auteurs, la « découverte » progressive de la perspective¹⁴⁰ peut être corrélée à l'émergence du sujet autonome qui trouvera son expression la plus affirmée chez Descartes. Ainsi Hubert Damisch souligne-t-il que des penseurs comme Erwin Panofsky ou Lacan n'auront pas manqué de

souligner [l'analogie] entre la réduction de l' « homme » à un œil, et de l'œil à un point, qui aura été le fait de la perspectiva artificialis, et le moment décisif qu'a représenté dans l'histoire, non seulement de la conscience, mais de la science occidentale, l'institution du sujet cartésien : un sujet, celui-là, qui n'aura plus rien d' « humaniste », conçu qu'il sera lui-même sous l'espèce strictement ponctuelle et instantanée (l'instant étant, dans l'espace, le symétrique du point dans le temps)¹⁴¹.

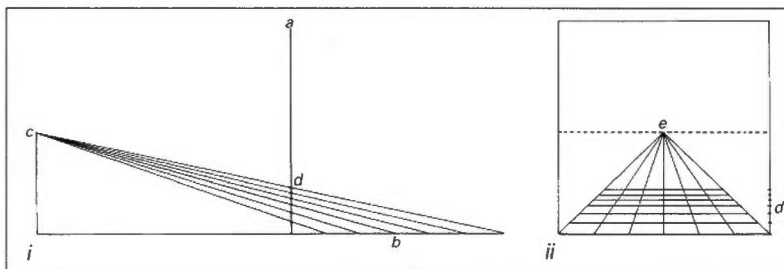
C'est ainsi qu'on peut, en fait, remonter bien avant Descartes pour trouver des signes avant-coureurs de la naissance du sujet autonome, en l'occurrence chez Brunelleschi

¹³⁹ Lewis Mumford, *Technique et civilisation* (1934), Paris, Éditions du Seuil, 1950, p.38.

¹⁴⁰ La question qui consiste à savoir si la perspective est une « invention » ou une « découverte » (voire une « redécouverte ») en est une qui demeure incertaine, et dont la réponse varie en fonction des auteurs (Erwin Panofsky, William Ivins, John White, Samuel Y. Edgerton Jr., et d'autres encore). Comme le souligne S.Y. Edgerton : « We cannot help wondering why it was the artists of the Italian Renaissance who, unlike any of their fellow craftsmen outside Western Christendom, discovered or invented (...) the geometric laws of pictorial representation. The distinction between the words 'discover' and 'invent' here is intentionally provocative. 'Discover' implies that linear perspective is an absolute scientific truth, universal to all men regardless of cultural background or historical period. 'Invent', on the other hand, suggests that linear perspective is only a convention, the understanding or adoption of which is relative to the particular anthropological and psychological needs of a given culture. The issue is moot, and the question as to whether perspective is revealed or imposed continues to stir debate. » (Samuel Y. Edgerton Jr., *The Renaissance Discovery of Linear Perspective*, New York, Harper & Row, 1976, p.6)

¹⁴¹ Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, Paris, Champs Flammarion, 1987, 1993, p.68

(1377-1446) et Alberti (1404-1472), à qui l'on attribue l'invention de la perspective linéaire, dont le champ d'application privilégié sera la peinture. En effet, le processus graduel d'objectivation et de sécularisation du monde sera notamment initié par cette innovation technique de la Renaissance que fut l'invention, la découverte ou la redécouverte de la perspective, soit cette technique permettant de générer ou de reproduire l'espace tridimensionnel sur une surface bidimensionnelle. C'est Leon Battista Alberti qui, systématisant les recherches sur la géométrie projective de Brunelleschi, en énoncera les lois et les applications dans son traité très marquant intitulé *De la peinture* (1435-1436).



La perspective permet de rendre compte de la relation strictement spatiale des objets entre eux lorsque ceux-ci s'alignent depuis un point de vue unique et centré (position « c » dans le diagramme ci-haut)¹⁴². Avec ce point de vue centré coïncide un *point de fuite*, qui correspond au point dans l'image où convergent les parallèles qui se déploient perpendiculairement depuis la surface du tableau (position « e » du diagramme). Alberti compare la surface plane du tableau (position « a ») à une fenêtre directement ouverte

¹⁴² Il existe, bien entendu, différents types de perspective : axonométrique ou cylindrique, conique, curviligne, « atmosphérique », à multiples points de fuite. Toutes ont néanmoins en commun de poser la vision comme monoculaire et immobile, et l'espace comme celui, également fixe et immobile, qui se déploie sur la surface du tableau depuis le point de vue « absolutisé » du peintre. Comme le souligne Jonathan Crary dans *L'Art de l'observateur*, ce n'est sans doute qu'à partir du 19^{ème} siècle que la vision binoculaire – davantage en correspondance avec une vision « incarnée » – deviendra un sujet d'investigation et d'analyse.

sur une portion du monde « naturel » visible¹⁴³. L'espace étant rendu sur le support pictural suivant des lois mathématiques et rationnelles, au profit d'une vision monologique que l'on pourrait qualifier de désincarnée (cet *œil mort* cartésien, éloigné des aléas et des palpitations de la chair vivante), voire paradoxalement d'« aveugle » (réductible à la géométrie), cette fenêtre ne peut être que parfaitement *transparente*, c'est-à-dire nous donner accès sans distorsion aucune à la structure et à l'ordonnancement justes du monde visible.

Notons toutefois qu'à la Renaissance, les questions de la vision et de la connaissance relevaient encore davantage du domaine de la métaphysique que de celui de la physique. Les lois de la perspective élaborées par Alberti connurent un vif succès auprès des peintres dans la mesure où elles semblaient permettre de reporter sur l'homme les caractères de l'Absolu divin, mais sans toutefois supplanter celui-ci, les lois « naturelles » étant encore fortement assimilées, dans l'*épistémè* de la Renaissance, à une volonté divine, telle que rendue explicite par les textes religieux, qui servent toujours de modèles pour la conduite humaine. À la Renaissance, c'est encore le Dieu créateur qui garantit la réalité et la vérité du monde sensible aux yeux de l'homme. Mais la perspective allait tout de même jeter les bases, avec la Réforme de Luther, du monde séculaire et du type de sujet qui lui est afférent :

This new geometric space foreshadowed the modern Cartesian grid, which literally transformed the world. This grid became the structural foundation for administrative and cognitive regulation through the Enlightenment and down to the present day. But linear perspective also involves the countertendency of individualization, which we have discovered in (...) Reformation theology (...). In addition to establishing the similarity between the divine and the human eye, linear perspective contributes to the constitution of a new subject, which is isomorphic with the individual self in Luther's theology. Perspective individualizes sight in idiosyncratic vision that informs the individual subject¹⁴⁴.

¹⁴³ Cela ne veut pas dire, bien entendu, que la scène représentée doive l'être par un œil neutre et indifférent. Le peintre, en effet, selon Alberti, doit « composer » son image de telle sorte à ce qu'une harmonie, une cohérence et une « dignité » s'en dégagent. C'est ce qu'Alberti désigne par le terme d'« *istoria* » : chaque figure, chaque posture, chaque accessoire et chaque élément du paysage que comporte le tableau doit pouvoir être rapporté à l'« histoire » qui s'y trouve dépeinte. Le tableau se construit donc en fonction d'une *rhétorique*, dont le but est de rendre le « sujet » de l'image identifiable et déchiffrable sans ambiguïté.

¹⁴⁴ Mark C. Taylor, *After God*, Chicago, Chicago University Press, 2007, pp.81-82.

Les hommes du Moyen Âge ne voyaient pas le monde au travers d'une fenêtre. On pourrait même dire, à la rigueur, *qu'ils ne voyaient pas le monde du tout*, du moins pas au sens où nous l'entendons de nos jours, c'est-à-dire depuis notre vision « personnelle ». Ils étaient immergés dans un monde dont ils ne pouvaient s'extraire pour le voir à distance. Jamais ils n'étaient les spectateurs impassibles d'un monde se présentant *devant eux, à partir d'eux, pour eux*. De manière analogue à ce que nous avons dit de la *camera obscura*, avec la perspective, non seulement le statut de ce qui apparaît à la conscience (l'objet ou le phénomène) se trouve radicalement modifié, mais aussi celui du sujet connaissant et de son corps, puisque conception des choses et capture des phénomènes ayant lieu respectivement par ceux-ci.

D'abord, en réduisant le regard à une saisie conceptuelle de l'espace, regard strictement « géométral » (l'œil de bœuf cadavérisé cartésien), la perspective éloigne le corps dans sa densité matérielle et sa réalité charnelle (corps qui deviendra de nos jours, selon l'auteur Robert D. Romanyshyn¹⁴⁵, celui, avachi devant le téléviseur, pour qui le monde se réduit à sa dimension spectaculaire, auquel l'unit le seul fait lumineux). La perspective *redouble* ce que l'œil voit, mais en réduisant cet œil à un œil que l'on pourrait dire « angélique » : œil statique et figé, qui capture les choses dans leur stabilité, leur continuité et leur homogénéité, par opposition à une vision que l'on pourrait qualifier de temporelle, de dynamique, de vivante, voire de productive (vision « désirante » qui tord et transforme le phénomène observé). Pour cet œil « androïde » détaché du monde externe, le monde devient spatialisation figée dans le temps, et donc, *toujours-déjà image*. La subjectivité moderne, comme nous l'avons vu aux chapitres précédents, résulte de ce processus par lequel la « chose pensante », de manière analogue à Dieu, se différencie et s'exclut de l'« en-soi » (la densité matérielle du monde) pour poser le monde comme objet, qui devient « pour-soi », et dès lors *représentation pour le sujet*.

From the material and muscular body, continuous with physical reality and capable of performance within physical reality, a reduced and simplified body is

¹⁴⁵ Robert D. Romanyshyn, *Technology As Symptom and Dream*, London, New York : Routledge, Chapman & Hall, 1989.

abstracted. In its classical and Albertian formulation, this body of perception is monocular, a single eye removed from the rest of the body and suspended in diagrammatic space. Having no direct access to experience of spatial depth, the visual field before it is already two-dimensional, is already a screen or canvas¹⁴⁶.

Le regard perspectiviste, à la Renaissance, en est un qui représente le monde suivant des constantes froides et purement géométriques, mais qui sont néanmoins, comme nous venons de le dire, l'expression de lois naturelles, celles-là même en correspondance avec la volonté divine. « At long last, écrit Alberti, perspective makes me see the world as God saw it¹⁴⁷ ». Si, dès la Renaissance, le regard individuel gagne en autonomie, il n'en demeure pas moins que la présence d'un Dieu comme architecte et grand ordonnateur du monde demeure encore palpable. Toute vue perspectiviste s'aligne sur la perspective divine, ou plutôt se subordonne à celle-ci. Conformer le monde à notre vision équivalait encore, à la Renaissance, à se plier à une volonté divine. Le tableau devient en quelque sorte le « microcosme » qui duplique, par des lois mathématiques, un « macrocosme » autrement invisible : *Dieu et les hommes ont la même vision du monde*.

Pour Gottfried W. Leibniz (1646-1716), autre philosophe dont la pensée constituera un apport majeur au déploiement de la modernité, la *monade* – qui pourrait correspondre à ce que nous avons défini comme *sujet autonome*¹⁴⁸ – est une entité à la fois singulière et indivisible qui demeure, depuis sa perspective particulière, ouverte sur l'intégralité du réel. Selon Leibniz, « la différence qui existe entre l'apparition des corps pour nous et leur apparition pour Dieu est *quodammodo* celle qui existe entre la scénographie et l'ichnographie¹⁴⁹ » (autrement dit : entre la vue en perspective et la vue d'ensemble). Ce

¹⁴⁶ Norman Bryson, *Vision and Painting : the Logic of the Gaze*, New Haven, Yale University Press, 1983, p.10.

¹⁴⁷ Cité dans Jean Paris, *Painting and Linguistics. Two Lectures Given at the College of Fine Arts in Carnegie-Mellon University on March 12 and 19 1974*, Pittsburg, Carnegie-Mellon University, 1975, p.72.

¹⁴⁸ Ainsi Leibniz définit-il la monade : « L'unité substantielle demande un être accompli et indivisible, et naturellement indestructible, puisque sa notion enveloppe tout ce qui lui doit arriver, ce qu'on ne saurait trouver ni dans la figure, ni dans le mouvement (...), mais bien dans une âme ou une forme substantielle à l'exemple de ce qu'on appelle *moi*. » (G.W. Leibniz, *Discours de métaphysique et correspondance avec Arnauld* (1686), Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1957, p.145)

¹⁴⁹ G.W. Leibniz, lettre à des Bosses du 5 février 1712, citée par Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur*, trad. fr. Frédéric Maurin, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1990 (1994 pour la langue française), p.86.

qui, pour Leibniz, permet d'assurer le lien entre « les différents points de vue de chaque monade¹⁵⁰ » et la vision globale est un *principe de raison* : *tout existe avec raison*. Dieu a créé « le meilleur des mondes » dans la mesure où il a soumis ce monde à une loi d'intelligibilité qui en règle l'harmonie générale. Cette loi d'intelligibilité qui assure la cohésion du monde et de la raison régule l'entendement divin, mais aussi l'esprit humain, ce dernier étant voulu tel par Dieu : « Aussi Dieu seul fait la liaison et la communication des substances, et c'est par lui que les phénomènes des uns se rencontrent et s'accordent avec ceux des autres, et par conséquent qu'il y a de la réalité dans nos perceptions¹⁵¹. »

Dans la pensée leibnizienne, aucun point de vue singulier ne saurait être *sans raison*. De la même manière, le réel n'est pas cette entité sans limite repérable et bornes stables, cette multiplicité de phénomènes sans cesse changeants, mais un tout fini, ordonné suivant une logique interne et nécessaire. Toutes les monades sont donc autant de « petits Dieux » – voulus tels par un Dieu suprême – dont l'ensemble des points de vue communiquent entre eux et forment, une fois rassemblés, un tout cohérent. Chez Leibniz, le principe de raison individuelle, qui s'exprime entre autres dans la perspective monoculaire, entretient donc encore un lien fort avec la théologie : « [Leibniz disait] qu'il n'y a pas de point de vue sur les choses, mais que les choses et les êtres sont des points de vue, soumis en tant que tels à des règles exclusives qui veulent que chacun ne s'ouvre sur les autres que pour autant qu'ils convergent, Dieu étant défini comme le géométral de toutes les perspectives¹⁵². » Ce « perspectivisme » leibnizien, où les points de vue se correspondent et se relient, s'oppose radicalement au « perspectivisme » de Nietzsche, pour qui les points de vue sont la manifestation d'une divergence qui s'affirme dans sa singularité.

Ainsi, les recherches dans le domaine de l'optique et de la géométrie menées durant la Renaissance sont encore une façon d'entrer en contact avec Dieu et de réaliser des images qui, par leur mécanique sous-jacente, le glorifie. Le monde, créé par Dieu, est le

¹⁵⁰ G.W. Leibniz, *La Monadologie*, cité par Crary, *ibid.*, p.86.

¹⁵¹ Leibniz, *op.cit.* (1686), p.70.

¹⁵² Damisch, *op.cit.*, p.68.

tableau bien ordonné des entités et, en tant que tel, il est possible d'en avoir un aperçu global en accumulant des vues bien calibrées. De manière corrélative, les images ainsi réalisées prennent valeur de prescriptions morales, de modèle pour la vision la plus « juste », en correspondance avec le vrai et le bien. « The picture, as constructed according to the laws of perspective, was to set an example for moral order and human perfection¹⁵³ », écrit Edgerton.

Toutefois, selon Heidegger, le dieu cartésien deviendra une sorte de « luxe » de la pensée, une entité exsangue dont Descartes aurait peut-être même tenté de prouver l'existence par peur des représailles de l'Église ou par crainte des conséquences incalculables que pourrait entraîner un système de pensée aussi inédit que le sien. Dieu, tant l'homme « rationnel » et le divin se confondent en un point unique chez Descartes, deviendra un concept auxiliaire, mis au service de la libération et des calculs de l'homme, « rabaissé au niveau limité de ses soucis et de ses expédients¹⁵⁴ ». L'optique, au bas Moyen Âge et encore à la Renaissance, était une manière, par l'étude des structures de la vision et les diverses tentatives de systématisation de l'espace, de communier et de rendre hommage à Dieu : « While optics was a science, it was also a branch of the Faith. The initial impetus to study it in medieval Europe was that its geometric concept of light-filled space provided some kind of rationalization of how God's grace pervaded the universe¹⁵⁵. » Avec la période classique, dont Michel Foucault voit en Descartes l'une des figures emblématiques¹⁵⁶, les recherches en science et la progressive rationalisation de la vision et de l'espace finirent par rendre le divin de plus en plus difficile à contenir, jusqu'à devoir l'évincer complètement pour faire du monde une représentation ordonné par le sujet seul, par le biais de la technique universellement dominatrice et « suivant la tentative entreprise par l'homme de décider exclusivement ce qu'il en est de sa propre

¹⁵³ Edgerton Jr., *op.cit.*, p.24.

¹⁵⁴ Martin Heidegger, « L'époque des conceptions du monde » in *Chemins qui ne mènent nulle part* (1950), Paris, Gallimard, collection « Tel », 1962, p.114.

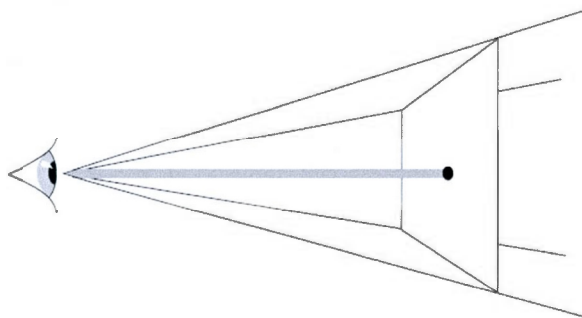
¹⁵⁵ Edgerton Jr., *op.cit.*, p.60.

¹⁵⁶ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, Collection « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p.66 et suivantes.

essence¹⁵⁷. » L'être humain visera dès lors à se définir toujours davantage comme point de vue extérieur à une nature d'où il pourrait la contempler, offerte et sans mystère, d'un seul coup d'œil englobant, jusqu'à la faire sienne.

3.2 LA PERSPECTIVE COMME ANALOGON DU SUJET

Mais recentrons-nous sur le modèle de la perspective dite centrale et sur les liens que celui-ci entretient avec la question du sujet. Ainsi, dans la perspective, le *point fixe* et extérieur au tableau vers lequel convergent toutes les parallèles¹⁵⁸, ce *point fixe* qui devient dès lors *point de vue* sur le monde, est précisément le sujet autonome, né de la conscience réflexive, que nous avons présenté dans les chapitres précédents. Le sujet, séparé de la densité matérielle du monde par une fenêtre transparente, s'*objecte* (du latin *objectare* : « mettre devant, opposer, jeter à la face de ») ce monde de l'autre côté de la fenêtre, se *représente* ce monde selon les constantes structurées qui lui sont données tout à la fois par la raison et par la grille perspectiviste.



¹⁵⁷ Martin Heidegger, *Nietzsche*, Tome II, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1961, p.210.

¹⁵⁸ La question qui consiste à savoir si la lumière se propage depuis l'œil jusqu'à l'objet ou si c'est l'inverse qui se produit n'est pas encore pleinement résolue à la Renaissance, comme l'indique Cray dans *L'Art de l'observateur*. Une bonne portion des discours, dont ceux du graveur Abraham Bosse et de l'architecte et géomètre Girard Desargues, tend cependant à affirmer que la lumière voyage des objets vers l'œil, comme nous le concevons de nos jours.

La subjectivité moderne – nous l'avons dans les précédents chapitres – est le résultat de ce processus par lequel la pensée s'exclut de la sphère matérielle pour se poser en objet. Nous avons ainsi défini le sujet comme *conscience réflexive*, qui ne gagne consistance qu'à se projeter *hors d'elle-même* dans un objet qui la double et dès lors la confirme dans son existence (du latin *ex-sistere* : « se tenir hors de »). Dans la conscience réflexive, ou conscience de soi, l'être humain se scinde en un « moi-sujet » et un « moi-objet » qui deviennent idéalement, dans le même moment, *identiques*, se faisant écho l'un l'autre (la présence à soi résulterait de leur coïncidence). Suivant l'expérience du Cogito interprétée par Hegel, le sujet et l'objet adviendraient en quelque sorte dans le même moment, seraient comme les deux faces d'une même abstraction. Pour le dire autrement : l'objet est le sujet *tel que représenté*, ou encore l'« en-soi » du « pour-soi ». On revient ici à la thèse de l'idéalisme allemand (celle de Hegel, entre autres) selon laquelle le sujet et l'objet adviennent en même temps, sont le fruit d'une même scission à même « la nuit du monde ». Aussi, comme l'analysera Heidegger après Hegel, ce type de conscience réflexive vise, afin de devenir parfaitement transparente à elle-même, c'est-à-dire à s'identifier pleinement au monde comme totalité intelligible (l'« Absolu » hégélien), à maîtriser l'objet, à le rendre conforme au « concept », au sein d'un processus de maîtrise de la nature, d'étalement des corps qui vise à les rendre immédiatement lisibles¹⁵⁹.

Nous avons également vu, toujours avec Hegel, que la *réflexion* par laquelle doit passer toute conscience fonctionne sur le modèle optique, suivant un long développement historique qui a fait de la vision « le plus noble des sens ». Le sujet, nous l'avons vu, doit se *théoriser*, c'est-à-dire se diviser et se projeter à distance de lui-même. Nous avons également vu que ce sujet n'a pas, à strictement parler, à se poser comme « élément iconique » pour se réfléchir, mais qu'il se réfléchit pour ainsi dire dans l'acte de réflexion même, lorsqu'il (se) « pose » la « réalité » comme objet. La perspective monoculaire, qui élude l'expérience corporelle complexe pour réduire le sujet de la vision au statut de

¹⁵⁹ Ainsi Michel Foucault mentionne-t-il qu'« il y a sans doute eu, de Descartes à Monge, et auparavant chez les peintres et les architectes, une réflexion sur l'espace visible ; mais il s'agissait de fixer une *géométrie de la visibilité*, c'est-à-dire de situer les phénomènes relevant de la perception à l'intérieur d'un *domaine sans regard* ; les formes intelligibles fondaient les formes perçues dans un étalement qui les supprimait. » (Michel Foucault, *Naissance de la clinique* (1963), Paris, PUF, Coll. « Quadrige », 2010, p.88)

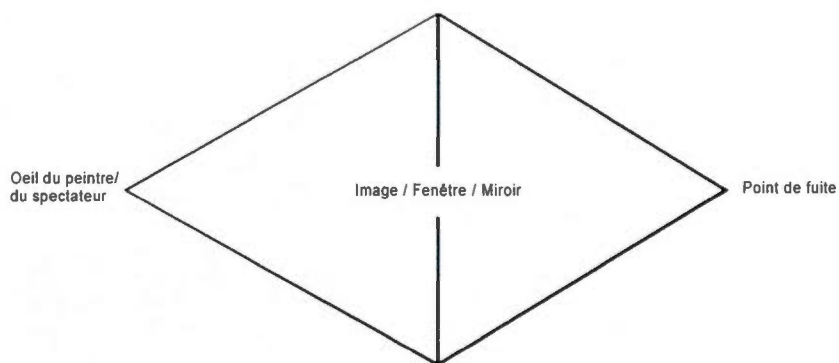
cyclope, et l'œil à un point indivisible et fixe, présente donc une première analogie avec le sujet du Cogito, lequel est lui aussi un œil, de même qu'un point de vue depuis lequel se constitue l'« image » de la réalité.

Mais le dispositif perspectif se présente aussi comme *analogon* du sujet dans la mesure où à l'espace « subjectif », qui correspond à la pyramide qui se déploie depuis l'œil du peintre jusqu'à la surface plane du tableau, coïncide un espace « objectif » (« b » dans le diagramme de la troisième page du présent chapitre), qui coïncide avec seconde pyramide qui redouble la première, depuis le plan perpendiculaire du tableau jusqu'au « point de fuite ». Ainsi, de manière analogue au miroir, qui reflète l'image de la portion du monde qui lui fait face, le tableau devient ce dispositif qui permet au sujet de se « refléter » dans l'objet, à l'endroit du point de fuite (également point fixe indivisible). La portion du visible projetée dans le tableau devient donc le champ permettant au sujet de se repérer, *par réflexion*. Le tableau, comme plan perpendiculaire sur lequel repose ces deux pyramides, devient cette instance qui, précisément, donne consistance au sujet en assurant la rectitude du sujet et de l'objet, leur « lieu commun », leur point de rencontre en une même « synthèse instantanée » (« d » dans le diagramme). L'image en perspective devient du même coup l'*analogon* du sujet autonome, sa modélisation dans l'espace pictural. Ainsi résumé par Martin Jay :

For perspective meant not only (...) [a] pyramid (Alberti's) with its apex the receding, centric (or as it was later called, vanishing) point in the scene on the canvas. It was also the reverse pyramid (...) whose apex was the beholder's eye (or the infinitesimal point that came to replace it in theoretical terms). The plane between the two symmetrical pyramids (...) was what Alberti in his famous metaphor called a transparent window, but in another sense it resembled more a mirror intersecting one pyramid, which then reflected that pyramid's apex back in the other direction¹⁶⁰.

Ce qu'on pourrait illustrer par le diagramme suivant :

¹⁶⁰ Martin Jay, *Downcast Eyes : the Denigration of Vision in 20th Century French Thought*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1994, p.54.



Le sujet devient donc ce point fixe et indivisible qui vient occuper, encore à la Renaissance, la tour de contrôle de Dieu avec vue transparente sur le monde. Comme l'observe de manière caractéristique Léonard de Vinci : « Who would believe that so small a space could contain the image of all the universe? (...) Here the figures, here the colors, here all the images of every part of the universe are contracted to a point. *O what a point is so marvelous!*¹⁶¹ » (nous soulignons). Sans doute faudrait-il s'interroger sur le *point de fuite* qui se trouve à l'horizon et qui est, en quelque sorte, le double objectif de ce *point de vue* qu'est le sujet. Ce point de fuite, qui projette le sujet à l'infini, correspond-t-il à Dieu, à ce point sans cesse reculé au fond de l'image et qui se réverbère dans l'œil du sujet ? Ou ce point de fuite ouvre-t-il, dans une perspective plus laïque, l'espace du *projet* (du latin *projectum* : « jeter quelque chose devant »), l'utopie du Progrès, de la pleine réalisation de soi et du monde à venir, ce « monde dominé, possédé de part en part dans une synthèse instantanée¹⁶² » ? L'un vient-il remplacer l'autre au fil de la modernité, s'y substituer, sous la forme d'une téléologie totalisante ?

Dans les tableaux de la Renaissance et de la période classique, il est d'ailleurs rare que l'on prolonge le sol jusqu'à l'infini, c'est-à-dire jusqu'au moment où toutes les lignes perpendiculaires qui fuient depuis le tableau convergeraient en un point unique (de la

¹⁶¹ Leonardo da Vinci, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, édité par Jean-Paul Richter, New York, Dover publications, 1970, p.286.

¹⁶² Maurice Merleau-Ponty cité par Damisch, *op.cit.*, p.55.

même manière qu'il est rare que l'espace de représentation se présente de manière unifiée). Cela, sans doute, aurait créé une dissymétrie trop grande et vertigineuse entre le sujet et son double, rejetant le point de fuite dans un lointain trop vague pour assurer l'identification subjective. Le plus souvent, les rayons visuels sont arrêtés dans leur course par un visage familier (*Les Noces de Cana* de Véronèse), un bâtiment ouvert et invitant (*La Cité idéale à Urbino* de Martini), un coin de nature enveloppant où peut se recueillir et se retrouver le sujet (*Paysage avec arc-en-ciel* de Rubens). Et encore faut-il que la surface de la fenêtre soit plane et translucide, ou que le miroir n'en soit pas un concave ou convexe, qui déforme la vision. Encore faut-il que ce rayon qui part directement de l'œil – ce même rayon qu'Alberti appelait « le prince des rayons, « le plus vif et gaillard d'entre tous¹⁶³ » – puisse traverser sans heurts le plan du tableau pour assurer le transfert du sujet dans l'espace objectif. Encore faut-il, en bref, que l'interface qui sépare l'homme et le monde soit aussi juste et transparente que le regard que Dieu pose sur l'univers et les siens.

La perspective, comme événement pictural d'ultime miroitement, peut donc être tenue pour la traduction, ou encore la modélisation, dans le domaine pictural, du sujet autonome qui naîtra avec Descartes. Comme le souligne Damisch, la vision en perspective pourrait correspondre à « une vision en première personne, cohérente, maîtrisée, et qui impliquerait comme sa condition la position d'un sujet qui puisse éventuellement la revendiquer comme sienne, comme sa propriété, comme sa représentation¹⁶⁴. » On pourrait ici établir, à la suite de Damisch, un lien entre le Je comme sujet d'énonciation dans le langage et le point de vue dans la perspective. Dans les deux cas, le sujet est posé comme intériorité première et souveraine, comme point d'origine autonome, comme « vision adulte¹⁶⁵ » qui fait sienne la faculté de se représenter et de maîtriser intellectuellement l'existence d'un monde posé comme objet. Dans le langage, ce qui tient lieu du sujet individuel et autonome est le « je ». Il y a toujours un « je » à la source de ce qui est dit. Il y a toujours un être qui est « placé sous » ce qui est

¹⁶³ Alberti cité par Damisch, *op.cit.*, p.140.

¹⁶⁴ Damisch, *Ibid.*, p.55.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.55.

dit. Toujours quelqu'un qui parle. De la même manière, avec la perspective, il y a toujours un « œil » à la source de l'image, un sujet à l'origine de toute représentation. Le point de fuite pourrait correspondre, suivant cette analogie linguistique, au « tu » ou au « il », c'est-à-dire à ces pronoms qui, dans la langue, autorisent le passage du sujet de l'énonciation au sujet de l'énoncé, du « moi » à l'« autre » dans lequel ce moi se reconnaît, ou non.

3.3 LE REALISME, OU LE MONDE DANS L'ŒIL DU SUJET

L'avènement de la perspective monoculaire, dont la structure est isomorphe à celle du sujet cartésien, allait par ailleurs semer le germe de cette posture esthétique qui, au 19^{ème} siècle, se systématisera sous le nom de « réalisme¹⁶⁶ », et que l'avènement de la machinerie photographique viendra porter à son terme, comme nous le verrons dans la seconde partie. À la progressive convergence de l'humain et du divin, à l'ascension du *logos* de l'homme jusqu'à l'omniscience céleste, pourrait correspondre la montée graduelle de cette posture « réaliste » dans la sphère de la création d'images.

À un niveau élémentaire, le réalisme consiste, pour un peintre, à « copier » la nature en la regardant « par des vitres ou autres feuilles et filets transparents¹⁶⁷ », c'est-à-dire à générer l'imitation harmonieuse d'une portion du monde visible, dont il lui faut restituer avec justesse la disposition générale des parties, les rapports de teinte, de saturation, d'ombre et de lumière. L'image réaliste désigne par *analogie*, c'est-à-dire harmonie et proportion entre les éléments de la *représentation*, d'une part, et ceux de ce qui est *représenté* (le référent), d'autre part. Elle fonctionne par ressemblance, similitude,

¹⁶⁶ Comme l'écrit E.H. Gombrich : « C'est Gustave Courbet (1819-1877) qui baptisa cette tendance, en intitulant l'exposition qu'il fit dans un pavillon, à Paris, en 1855 : 'Le Réalisme, G. Courbet'. (...) Courbet ne reconnaissait pour maître que la seule nature. (...) Il ne recherchait pas l'élégance, mais la vérité. » (Ernst H. Gombrich, *Histoire de l'art* (1950), Paris, Phaidon, 2001 (2006 pour l'édition de poche), p.386) Ce terme de « réalisme » est évidemment complexe et plein d'ambiguïtés, Courbet lui-même affirmant : « le titre de réaliste m'a été imposé, ce n'est pas ce que je peins qui importe, mais ce que je mets de moi dans ce que je peins. » (Gustave Courbet cité dans François Soulages, « La Fiction et la fable » in François Soulages et alii, *Photographie et inconscient. Séminaire de philosophie*, Paris, Éditions Osiris, 1986, p.170)

¹⁶⁷ Léonard de Vinci, *La Peinture*, Paris, Éditions Hermann, Coll. « Savoir sur L'art », 2004, p.23.

concordance entre un objet conçu comme présence originaire et réelle et sa contrefaçon. Le réalisme se caractérise donc par une certaine « évidence visuelle » (l'image ressemble à ce que serait la perception humaine de ce qu'elle montre) ; par une certaine présence qui s'impose de manière directe et instantanée, qui se rend immédiatement compréhensible, le tableau devant en quelque sorte s'effacer devant son double matériel (ou plutôt : devant l'original qu'il redouble), pour se confondre avec le « vrai ». Le tableau réaliste peut donc être considéré, suivant la métaphore d'Alberti, comme cette fenêtre percée dans un mur et à travers laquelle le sujet – peintre ou spectateur – peut regarder l'« *istoria* », c'est-à-dire le monde se révélant dans la plénitude d'une signification sans ambiguïté.

Pour Léonard de Vinci (1452-1519), le peintre doit devenir cet œil limpide, aux paupières écarquillées, qui pourrait en venir à envelopper de son regard l'univers entier. « À une époque où les hommes de culture aimaient à s'appuyer sur l'autorité des auteurs anciens, Léonard de Vinci, esprit pictural par excellence, ne croyait qu'à ses propres yeux¹⁶⁸. » La perspective est pour le peintre un gage d'objectivité. Elle doit lui permettre de « produire la peinture la plus digne d'éloges », soit « celle qui a le plus de ressemblance avec ce qu'elle imite¹⁶⁹. » À quoi il ajoute, reprenant la métaphore d'Alberti : « La perspective n'est rien d'autre que la vision d'une scène derrière une vitre plane et bien transparente, sur laquelle on marque tous les objets qui sont de l'autre côté de cette vitre ; ils peuvent être reliés par des pyramides avec le centre de l'œil ; et ces pyramides sont interceptées par ledit verre¹⁷⁰. »

Mais les choses ne sont évidemment pas aussi simples. Le peintre « réaliste », comme l'observe Sarah Kofman¹⁷¹, du moins tel qu'on le conçoit à la Renaissance, n'est pas un simple copieur, un plagiaire passif de la nature : il se repose sur une vision du monde suivant laquelle il possède un « œil intérieur » – qui lui est donné par le *logos* – qui décompose puis reforme l'objet suivant des constantes structurées, qui sont conformes

¹⁶⁸ Gombrich, *op.cit.*, p.222.

¹⁶⁹ Léonard de Vinci cité par Sarah Kofman, *Camera obscura. De l'idéologie*, Paris, Éditions Galilée, 1973.

¹⁷⁰ Léonard de Vinci cité par Kofman, *op.cit.*, p.51.

¹⁷¹ Kofman, *op.cit.*, p.51.

aux lois mathématiques. La ressemblance entre la chose et son image ne se produit pas par un contact direct, non-médiatisé de l'une à l'autre, où l'une passerait dans l'autre sans solution de continuité. Pour générer la « juste imitation de la chose », le peintre doit passer par la chambre noire de sa conscience, où le phénomène observé doit se fondre dans l'obscurité, s'y dissoudre, pour pouvoir ressurgir dans l'espace de la ressemblance et de la répétition spéculaire. L'art perspectiviste, aussi réaliste soit-il, passe donc par une certaine *distance psychique*, relevant donc ainsi, en même temps, d'une forme d'*idéisme*, qui nous rapproche davantage de Hegel que d'un philosophe empiriste comme John Locke. Cet art implique non pas de « copier » la nature, de bêtement la calquer, mais d'en pénétrer les structures cachées en les reconstruisant, par la voie des mathématiques et de la science. Cette posture trouvera également son expression dans *La Dioptrique* de Descartes, qui vise à déconstruire la vision pour en révéler le fonctionnement intrinsèque et la reproduire de manière synthétique, avec la possibilité d'en améliorer même les performances.

Cette faculté de prendre connaissance psychiquement de la structure profonde de l'objet et d'en recréer la forme correspond à ce qu'un philosophe transcendantal comme Kant appellera l'« imagination » (et d'ailleurs assez paradoxalement pour notre époque, qui associe plus volontiers l'imagination à une fonction subjective qui déforme et qui distord, ainsi qu'aux domaines de la fiction et de l'« irréel ») :

[In Kant's epistemology] knowledge results from the synthesis of the universal forms of intuition and categories of understanding and the particular data of sense experience. This information processing brings order to chaos by unifying the multiplicity of data we are constantly experiencing. The agency through which this synthesis occurs is the imagination—*die Einbildungskraft*¹⁷².

Le rapport analogique parfait de la chose à elle-même implique donc le passage par une certaine obscurité, avec tous les risques que cela comporte, comme le dit Léonard de Vinci de sa quête minutieuse et tourmentée de fouiller à lui seul la nature en ses tréfonds, en des termes qui rappellent ceux de Descartes : « Il me semble que je nage tête

¹⁷² Taylor, *op.cit.*, p.106.

baissée, dans l'énorme gueule, et que, mort, je vais rester confusément enseveli dans l'immense ventre¹⁷³. » L'expérience du peintre dans le champ culturel de la Renaissance est donc, une fois de plus, conforme à celle du sujet faisant l'expérience du *Cogito*, qui n'accède à l'existence qu'en plongeant tout dans une complète obscurité pour faire renaître le monde en accordance avec les lois de la raison, considérées comme justes et « naturelles ». Le bon peintre, pour de Vinci, est celui qui doit savoir démonter et recréer la nature, « reproduire par l'imagination et le calcul ses effets naturels ¹⁷⁴ ». En introduisant la distance psychique, un détour par la « chambre obscure » de la conscience, la peinture en perspective devient donc « conceptuelle » ; elle est « une chose mentale », suivant la célèbre formule de Léonard de Vinci : « La pittura è cosa mentale ». La reproduction du monde sensible, avec la perspective, se soutient donc d'une réalité métaphysique et spirituelle.

Est-ce pour autant à dire que la perspective et l'art « illusionniste » qui en résulte sont solidaires d'un système conventionnel et symbolique ? La peinture en perspective est-elle, suivant cela, vraiment plus en concordance avec le « réel » (comme domaine de la « vérité ») que celle du Moyen Âge, par exemple, pour laquelle la représentation de ce qu'on nommait « réalité » devait passer par le juste agencement des symboles religieux ? La perspective est-elle une « forme symbolique », comme l'entendait Erwin Panofsky¹⁷⁵, en ce sens qu'elle comporterait toujours une part de conventions déterminées par une culture et une époque, par toute une constellation épistémologique qui n'a, en vérité, rien de nécessaire ni de « naturelle » ? La perspective est-elle instrument d'illusion, ou méthode de connaissance objective ? Est-elle objective ou subjective ? (Car, comme le disait Panofsky, la perspective est à double tranchant : à la fois triomphe du sens du réel et élargissement de la sphère du sujet.) La perspective comme « forme symbolique » est-elle comparable à une langue qui viserait, par la combinatoire d'éléments discrets issus d'un lexique et selon un ensemble de règles, à produire des effets « signifiants » ? Relève-t-elle d'un fait de grammaire, auquel croire ressortirait « d'une superstition des

¹⁷³ Léonard de Vinci, *op.cit.*, p.159.

¹⁷⁴ Kofman, *op.cit.*, p.52.

¹⁷⁵ Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique* (1927), Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Le sens commun », 1976.

logiciens¹⁷⁶ » ? Sommes-nous toujours donc, avec la perspective et le modèle scientifique dont elle dérive, dans ce qui relève d'un *acte de foi*, et donc de la croyance religieuse ? Ce sont là des questions complexes, qui ont fait l'objet de nombreux débats, chez les historiens de l'art – de Panofsky à Damisch – comme chez les philosophes.

Contentons-nous pour l'instant de dire que cette division, ce passage par l'obscurité, qui introduit forcément un saut dans un certain vide, un écart, un espacement, n'étaient pas encore choses suspectes à la Renaissance et à l'Âge classique. Car, dans les configurations épistémiques qui voient naître successivement l'art en perspective et le sujet cartésien, les mots et les choses sont encore si étroitement liés que l'on passe sans peine des uns aux autres, ainsi que l'a bien analysé Michel Foucault¹⁷⁷. Le monde est cette structure ordonnée par une volonté divine et de laquelle l'homme, dont la lumière de l'esprit est conditionnée par une Lumière Supérieure, peut avoir un aperçu juste et potentiellement global. Les points de vue convergent. Le discours « maître » qu'est la perspective converge avec le discours du « Maître Absolu » qu'est Dieu. Le monde n'est pas encore devenu cette profusion de fenêtres qui s'ouvrent arbitrairement sur des phénomènes contingents et souvent rattachés par des liens faibles, ce foisonnement des points de vue jusqu'à l'obscénité (le *hors de scène*). Le monde est encore cette scène lisse et unifiée, ce terrain ferme et ordonné des identités qui ne se modifient pas en fonction des regards, puisque toutes les lumières s'unissent et convergent.

Selon Michel Foucault, le projet de l'*épistémè* classique, qui succède immédiatement à celui de la Renaissance, est celui d'une mise en ordre rationnelle du monde, qui passe par une rigoureuse « mise en tableau ». Dans un tel contexte, tous les points de vue se recoupent et s'unissent au sein d'un même champ unifié, comme chez Leibniz. Le point de vue perspectiviste n'exprime en rien le décentrement du monde, l'absence d'une vue globale, Dieu étant considéré comme la garantie ultime de toute signification, comme « le géométral de toutes les perspectives¹⁷⁸ ». Si le sujet n'est que point de vue singulier sur le monde, il lui sera possible d'accumuler progressivement les vues, de les étaler sur un

¹⁷⁶ Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal* (1885), Paris, 10/18, 1985, pp.38-39.

¹⁷⁷ Foucault, *op.cit.* (1966).

¹⁷⁸ Damisch, *op.cit.*, p.68.

tableau, de les ordonner et de les agencer pour obtenir une vision d'ensemble, conforme au dessein du Créateur.

À l'époque classique, si l'homme n'était pas le Créateur, le Grand Artificier – rôle réservé à Dieu – il était quand même, en tant que lieu de clarification des choses, l'artificier en second. Il y avait un monde, créé par Dieu et doté d'une existence autonome. Le rôle de l'homme était d'expliquer l'ordre du monde. Il s'acquittait de sa tâche, (...), à l'aide de concepts clairs et certains. Le point capital, c'était la fiabilité et la transparence du support de la représentation. Le rôle du penseur était de donner une description artificielle de l'ordre préexistant. Il ne créait pas le monde, ni, finalement, ses représentations. Il élaborait un langage artificiel, une mise en ordre conventionnelle des signes. Mais ce n'était pas l'homme qui leur conférait une signification¹⁷⁹.

Le sujet, dont le regard et l'entendement sont pénétrés de lumière divine, est donc un point de vue perspectiviste sur un monde qui s'offre à lui à juste distance et sans mystère, un monde qu'il lui sera possible de dominer du regard sous forme de représentation. Avec la perspective, tout se déploie désormais depuis un regard humain, avec les changements épistémologiques importants que cela implique. De la même manière, de plus en plus souvent, l'être humain – corps et visage – sera placé au centre de la composition picturale. Le renversement que cela opère est isomorphe à celui qui se produit entre l'homme du Moyen Âge, dont l'existence et le corps sont entièrement subordonnés au point de vue divin, et le sujet autonome issu du cartésianisme, pour qui le monde devient une étendue physique qu'il habite avec son corps individuel et qu'il conquiert du regard. Ce renversement de perspective, ce changement de structure profond dans la « syntaxe » de la peinture correspond au changement du modèle de la vision dont procède le sujet cartésien, et ne cessera de gagner en importance à partir de la période classique, pour mener graduellement à la sécularisation de l'image et du monde, et à ce que Foucault appelle l'Âge de l'homme (qu'il situe de la fin du 18^{ème} siècle au 20^{ème} siècle).

Au sein de cet Âge de l'homme (dont Kant est pour Foucault le penseur le plus important), Dieu sera relégué au rang de simple croyance (il deviendra un « postulat de la raison

¹⁷⁹ Hubert Dreyfus et Paul Rabinow, *Michel Foucault. Un parcours philosophique*, Paris, Gallimard, collection « Bibl. Sciences Humaines », 1984, p.40.

pratique », une « Idée transcendantale » que la science ne peut prouver) et l'homme deviendra la mesure de tout savoir (celui qui détermine la valeur de la chose phénoménale). Au sein de cette *épistémè*, l'être humain devient tout à la fois objet de la connaissance et celui qui la génère, orchestrateur du spectacle dans lequel il figure lui-même. C'est alors qu'il apparaît « positivement » dans ses limites : en l'absence d'une source transcendante de lumière qui vient éclairer la structure des choses, tout ce que l'homme pourra connaître et accomplir du monde devra s'inscrire dans l'horizon de sa finitude, dans les limites permises par l'entendement. Cette « finitude » humaine, chez Kant, plus que d'être source de désarroi et d'aliénation comme elle le deviendra chez de nombreux penseurs du 20^{ème} siècle, demeure au contraire une source de force, qui comporte un potentiel d'émancipation énorme : « La modernité commence avec cette idée inouïe (...) d'un être qui est souverain précisément parce qu'il est un esclave, d'un être qui, en vertu même de sa finitude, peut prendre la place de Dieu¹⁸⁰. »

3.4 GLISSEMENT : DU DIVIN A L'HUMAIN

Tentons maintenant d'illustrer ce déplacement du centre de gravité – selon lequel l'homme graduellement usurpe la place de Dieu et devient mesure de tout savoir – par quelques exemples issus du domaine pictural¹⁸¹. Les représentations visuelles auxquelles nous nous référerons, plus que de reconstituer une chronologie complète de l'évolution de la peinture depuis le Moyen Âge jusqu'à l'époque moderne, nous semblent correspondre plutôt à divers moments forts au sein du processus de changement qui nous intéresse ici. Il importe en outre de mentionner que nous limiterons notre analyse à ce que nous pourrions désigner comme une transformation de nature « structurale » dans la syntaxe

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.51.

¹⁸¹ Nous nous baserons principalement, pour la section qui suit, sur le raisonnement développé par Jean Paris dans *Painting and Linguistics. Two Lectures Given at the College of Fine Arts in Carnegie-Mellon University on March 12 and 19 1974*, Pittsburg, College of Fine Arts, Carnegie-Mellon University, 1975. L'argumentation de Jean Paris est reprise par David Michael Levin dans *The Opening of Vision : Nihilism and the Postmodern Situation*, New York, Routledge, 1988, p.110 et suivantes. Levin établit un parallèle entre le compte-rendu du déclin de la métaphysique fait par Heidegger et celui du passage du régime pictural du Moyen Âge à celui de la Renaissance fait par Jean Paris.

de la peinture, et qui nous semble pouvoir coïncider avec un changement de perspective par rapport au phénomène de vision et, corrélativement, dans l'économie subjective. Ce faisant, nous nous attarderons davantage à la manière dont chacune des images discutées est construite en relation à la perspective linéaire, et moins au contexte historique élargi dans lequel l'image s'inscrit.

Commençons par une représentation du *Christ pantocrator*, et plus précisément par une mosaïque byzantine du 13^{ème} siècle créée pour la basilique Sainte-Sophie (Fig.2)¹⁸². Aucun point de fuite dans cette image, qui n'a dès lors rien d'une fenêtre. Il s'agirait plutôt d'un mur, ou d'une porte fermée, une surface plane sur laquelle se détache la figure du Christ, dont les yeux nous regardent directement et de manière implacable. Cette absence de point de fuite – et donc de troisième dimension – agit tel un écran qui bloque le regard et empêche sa projection dans la dimension du tableau ainsi que le déploiement du sujet cartésien par et dans l'espace objectif. Elle interdit l'identification, la projection de soi et la trop grande possession par le regard (l'icône étant censée désigner moins les traits physiques du Christ que ses traits spirituels, son élévation d'esprit, phénomène en soi intangible). L'homme du Moyen Âge, comme nous l'avons vu au premier chapitre, baignait dans l'espace d'un monde ordonné par Dieu et imposé par la religion. En faisant flotter ainsi le Christ, qui se présente davantage comme un symbole hiératique venu d'un autre monde que comme un être humain vivant, dans un espace vide et pour ainsi dire sans étendue, l'icône de Byzance pose l'existence de Dieu comme pure extériorité : c'est lui qui, à distance, nous regarde et nous possède du regard ; c'est nous qui sommes dans l'œil de Dieu, nous qui sommes « dans le tableau ». Ce que dira Lacan du sujet décentré du postmodernisme pourrait s'appliquer à l'icône byzantin : « Le tableau, certes, est dans mon œil. Mais moi, je suis dans le tableau. (...) dans le champ

¹⁸² Le « Christ pantocrator » (du grec « pantokrátôr », qui signifie « tout puissant ») est l'une des représentations privilégiées de l'art byzantin (476-1453) montrant le Christ en buste, tenant le livre des Saintes Écritures dans la main gauche et levant la main droite en un geste codifié qui invite à l'enseignement donnant accès à la vie éternelle. Le Christ pantocrator est par ailleurs un « Christ en gloire », c'est-à-dire une représentation de Jésus dans son *corps glorieux*, par opposition à des représentations plus humanisées comme celles du Christ en croix ou de l'Enfant-Jésus. Le Christ pantocrator que nous prenons ici pour exemple est extrait de la mosaïque de la Déisis, datant probablement de 1261 et se trouvant dans la loge impériale de la galerie supérieure de la basilique Sainte-Sophie, ancienne église chrétienne de Constantinople devenue mosquée au 15^{ème} siècle et siègeant aujourd'hui sur la péninsule historique d'Istanbul (Turquie).

scopique, le regard est au-dehors, je suis regardé, c'est-à-dire que je suis tableau¹⁸³ ».

En définitive, une telle icône inverse le schéma de la perspective centrée sur le sujet qui s'est inaugurée avec la Renaissance. Le tableau n'est pas une fenêtre qui s'ouvre *pour nous* sur une étendue matérielle qui demande à être ordonnée par le système de la perspective, lui-même solidaire d'une subjectivité logocentrique. Il s'agit plutôt d'un rappel au fait que nous sommes les sujets de Dieu, sous l'emprise de son regard omniscient et « panoptique ». Il s'agit, bref, d'un *rappel à l'ordre* : « (...) by inverting the relation between the observer and the observed. By imposing God as an Eye, i.e., not as an object to be looked at, but as a Subject staring at us, from His inaccessible source, as a Regard filling our own world, watching the faithful, inside the Church, so that no one may escape His all-embracing attention¹⁸⁴. »

Un tel tableau, à parler du point de vue moderne, n'est même pas à *voir*. Il n'est pas là pour être contemplé, observé, mesuré du regard (du moins pas avant qu'il ne passe à « l'histoire de l'art » comme domaine d'analyse). Une telle image visait plutôt à rappeler les fidèles à l'ordre et à les inciter à prier et à méditer dans l'oubli de soi et dans la reconnaissance de sa fondamentale incomplétude, de son insurmontable dette et de son assujettissement à la Loi inaltérable d'un Autre. Une telle icône est *religieuse* (notamment du latin *religare* : « relier ») dans la mesure, d'abord, où elle rassemble l'ensemble de l'humanité au sein du point de vue d'un être divin unique et, ensuite, parce qu'elle transcende la forme matérielle de l'objet vers une dimension de spiritualité, qui doit partir de l'image pour se résoudre dans le recueillement et la méditation, exercices devant conduire à « la suppression du monde des sens et (...) la contemplation aniconique de Dieu par l'âme¹⁸⁵ ». C'est une image qu'on pourrait dire *sublime* (du latin *sublimis* : « qui va en s'élevant », « qui se tient en l'air »), parce qu'elle ouvre l'espace d'un insaisissable ; qu'elle témoigne d'un *irreprésentable* au cœur du monde, d'une puissance

¹⁸³ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p.111 et p.121.

¹⁸⁴ Jean Paris, *op.cit.*, p.39.

¹⁸⁵ Hans Belting, *Image et culte : Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, trad. Franck Muller, Paris, Cerf, Coll. « Histoire », p.555.

extérieure à l'homme – et antérieure lui – qui le détermine au plus profond de son être¹⁸⁶.

À une phase suivante du déplacement du centre de gravité qui allait conduire à la sécularisation de l'image et au triomphe du perspectivisme (au sens nietzschéen), pourrait correspondre une œuvre comme la *Trahison de Judas* de Giotto (Fig.3)¹⁸⁷. L'espace, déjà, se creuse pour donner ses premières bouffées d'air au sujet autonome, s'ouvre au spectateur tel une scène de théâtre, une portion cadrée du visible. Mais, surtout, les visages se tournent les uns vers les autres : l'homme-Dieu et l'homme « vulgaire » se font face et se mesurent du regard. Giotto a cependant pris soin, comme dans toutes ses fresques du cycle de la chapelle Scrovegni, de séparer le Christ et les saints des mortels ordinaires, qui se massent en une foule encore indistincte, en plaçant autour de leur tête une auréole d'or. Par ce moyen, le peintre *localise* le divin au cœur du monde. Le divin s'incarne dans des acteurs qui agissent sur la scène du monde, qui prennent part à la « comédie humaine », certes, mais qui sont néanmoins d'un autre monde. Les corps demeurent en outre, dans l'ensemble, hiératiques, encore assez près

¹⁸⁶ Nous sommes bien conscients que d'ainsi qualifier l'icône fait entorse à la définition kantienne du *sublime*, cette catégorie esthétique ne pouvant pas, selon Kant, s'incarner dans un objet ou produit de la pratique artistique. Rappelons que pour Kant, l'expérience du sublime naît le plus souvent au contact d'un phénomène naturel (un océan qui se déchaîne, par exemple) tellement incommensurable qu'il rend l'*imagination* incapable de l'embrasser comme objet, comme totalité, de s'en faire une représentation. Cette expérience de l'inassimilable, du « tout autre », chez Kant, ne signifie néanmoins pas l'incomplétude et l'impuissance de l'esprit humain ; elle ferait plutôt en sorte de rappeler la raison à sa propre autonomie et à son devoir de législation. Avec l'icône, se serait plutôt l'inverse qui se produirait (du moins pour l'homme du Moyen Âge) : celle-ci renverrait plutôt la raison humaine à son insuffisance et à son asservissement à une dimension d'altérité insaisissable. Elle renverrait le croyant à son état de *sujétion* à une puissance immaîtrisable qui le détermine jusqu'aux tréfonds de son être. Elle renverrait, comme n'ont pas manqué de le souligner des auteurs comme Zizek et Jacques Rancière (« Lyotard et l'esthétique du sublime : une contre-lecture de Kant », dans *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004), à ce que Lacan désigne comme la « Chose », ce pré-objet archaïque que le sujet humain doit rejeter pour advenir à lui-même, cet impensable ancêtre qui, vu à rebours, depuis son esprit « bien formé », lui apparaît comme informe et insaisissable, mais qui néanmoins lui colle à la peau, le suit comme son ombre. Ainsi Zizek décrit-il le sublime lacanien : « Le statut du sublime est par conséquent, en définitive, celui d'une 'grimace de la réalité' (comme l'affirme Lacan dans *Télévision*) ; la définition du sublime donnée par Lacan ('un objet élevé à la dignité de la Chose') pourrait être rendue ainsi : 'Le sublime est un objet, un bout de réalité, sur lequel le Réel du désir est inscrit au moyen d'une grimace anamorphique' » (Slavoj Zizek, *Jacques Lacan à Hollywood, et ailleurs* (1992), trad. Franc. Frédéric Joly, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, Coll. « Rayons Philo », 2010, p.222). L'icône byzantine serait donc, de par la figure du Christ, cette espèce de plissure dans le tissu de la réalité, cette « grimace » qui révèle « le Réel du désir », ce souffle créateur qui, au Moyen Âge, était assimilé à la figure de Dieu. Nous reviendrons à ces notions dans le cadre de la seconde partie de la thèse.

¹⁸⁷ Cette fresque est l'une des cinquante-trois peintes par Giotto di Bondone dans la chapelle Scrovegni de Padoue (Italie) de 1303 à 1306. Cette suite de fresques représentant divers épisodes la vie de Jésus est considérée comme le chef-d'œuvre de Giotto, de même qu'un des sommets de la peinture européenne.

de leur statut de symboles allégoriques, et l'espace au sein duquel sont positionnées les figures reste rudimentaire, n'invitant que peu à être pénétré du regard : le ciel est davantage écran et voile qu'éclaircie, il opacifie le rapport du sujet à l'espace dès lors inatteignable du divin. Le spectateur d'une telle œuvre ne voit pas encore tout-à-fait un événement du monde réel dans lequel il pourrait se projeter, mais se trouve en présence d'une allégorie fidèle au texte biblique qui le rappelle à son statut de fidèle¹⁸⁸.

Tout en sachant ici notre analyse très sommaire et fragmentaire au regard de l'histoire de l'art, une autre étape pourrait être franchie avec Masaccio et sa fresque intitulée *La Sainte-Trinité, la Vierge, saint Jean et les donateurs* (Fig.4)¹⁸⁹. Cette œuvre, pour une des premières fois, met en application les découvertes de Brunelleschi sur la perspective. L'espace se creuse en une troisième dimension plus affirmée, et se déploie surtout depuis le regard du peintre, face à lui et jusqu'à l'horizon. Une telle image, dont l'espace se conforme désormais aux lois générales de l'optique, se trouve ainsi à rejoindre le domaine de la perception visuelle humaine. Le sujet humain, pour ainsi dire, peut croître comme intériorité souveraine au fur et à mesure que sa vision se déploie dans la dimension de l'image, s'y enfonce au gré de la perspective, se l'approprie. Cette composition s'ouvre sur un épisode biblique composé de symboles, certes, mais il contient tout aussi bien anecdotes et détails se rapportant à la « vie réelle », comme si cet épisode se déroulait dans notre monde. Le sacré et le profane cohabitent désormais pleinement au sein d'un même espace, qui graduellement se resserre autour d'un point fixe, superposable à l'œil de l'observateur. Dans le cas de l'œuvre de Masaccio, ce point central pourrait se trouver au niveau des pieds du Christ ; le regard heurte d'abord ce point central (cette cible), peut errer en direction des quatre figures sur les côtés de la croix (la Vierge, Saint Jean, les donateurs), s'égarer dans les confins de la mort (le sarcophage d'Adam), pour remonter vers la figure du Père, et être finalement renvoyé à

¹⁸⁸ Il serait cependant évidemment faux de croire ici que l'œuvre religieuse ne renvoyait pas, pour le croyant, au « monde réel ». On pourrait même dire qu'une telle œuvre, comme formation « symbolique-imaginaire » (au sens lacanien), le renvoyait plutôt à la réalité dans son expression la plus élevée.

¹⁸⁹ Cette fresque imposante (667 X 317 cm) fut réalisée par Masaccio, sans doute vers 1427-1428, sur la troisième travée de la nef gauche de l'église Santa Maria Novella (Florence, Italie), alors sous le contrôle des dominicains. Aucun document n'atteste des dates exactes ni des commanditaires précis de cette œuvre. Giorgio Vasari en a abondamment discuté dans la seconde édition (1568) des *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*.

lui-même, à sa propre lumière intérieure, en suivant l'inclinaison du plafond (qui, d'ailleurs, comme le note Panofsky, n'a rien de mystique : c'est une partie de mobilier, un objet profane). La Vierge, quant à elle, semble s'adresser au spectateur et l'implorer : en un geste empreint d'humanité, elle nous montre avec désarroi son fils crucifié, dont le corps supplicié s'impose dans sa densité matérielle et souffrante, dans un foisonnement des détails qui nous le rend plus proche, plus accessible, comme s'il s'agissait d'un semblable.

Il faut voir, dans un même registre, la *Madone de Lucques* (Fig.5)¹⁹⁰, où l'enfant Jésus prend des airs de nourrisson avide et boursoufflé, dont la menotte agrippe celle de sa mère avec la difficulté de préhension spécifique au nouveau-né. La Madone, quant à elle, n'a plus le regard grave et rehaussé d'ornements des icônes, mais celui, à la fois tendre et protecteur – « humain trop humain » – que toute mère jetterait sur sa progéniture. Van Eyck observe la nature avec une précision scientifique et un goût du détail ciselé qui s'imposent « presque capricieusement » à la scène sacrée, comme s'il voulait la subvertir de l'intérieur, ou comme si la vision humaine cherchait à s'affirmer dans sa singularité. Ainsi Jean Paris mentionne-t-il à propos de tableaux plus anciens mais aux attributs similaires (notamment : *La Vierge et l'Enfant en majesté entourés de six anges* de Cimabue, v.1280) : « From high metaphysics, art falls down to the level of daily psychology: instead of a unified, integrated structure, we now have two rival figures loosely connected by tenderness, boredom, or melancholy¹⁹¹. »

Van Eyck ira jusqu'à évacuer complètement toute référence à une scène sacrée dans son célèbre portrait de *Giovanni Arnolfini et sa femme* (Fig.6), par lequel, suivant Gombrich, « pour la première fois dans l'Histoire, l'artiste était un parfait œil enregistreur¹⁹² ».

¹⁹⁰ Réalisé en 1436 par Jan Van Eyck (1390-1441), ce tableau est sans nul doute l'un des derniers du peintre. Le tableau doit son nom au fait qu'il ait appartenu à Charles II, duc de Parme et de Lucques (ville de Toscane, Italie), au début du 19^{ème} siècle.

¹⁹¹ Paris, *op.cit.*, p.61.

¹⁹² Gombrich, *op.cit.*, p.182. Ce portrait de 1434, peint à l'huile sur un panneau de chêne, représente Giovanni Arnolfini, riche marchand de Lucques (Toscane) établi à Bruges (Belgique), de même que son épouse Giovanna Cenami. Le sujet exact du tableau demeure un motif de discussion pour les historiens de l'art. Selon Erwin Panofsky, par exemple, le tableau rendrait compte du mariage secret des deux protagonistes, que Van Eyck aurait été chargé de documenter. Cette théorie est cependant aujourd'hui largement contestée. Il n'en demeure pas moins que ce tableau, par l'extrême précision dont il fait montre,

Suivant une progression qui part du Christ comme symbole ou « Idée » du divin dans l'icône – figure sublime qui échappe aux lois de l'optique et de la gravité – on en arrive, déjà avec ce tableau, à la représentation du visage humain individualisé. Graduellement, le centre de gravité se déplace ; il ne s'agit plus de témoigner d'un épisode d'histoire sacrée avec le maximum de sublimité, mais de représenter une scène de la vie réelle aussi fidèlement que possible (ce qui n'exclut évidemment pas que cette scène puisse, sous des apparences de naturel, être magnifiée et idéalisée ; nous y reviendrons).

On quitte la christologie picturale pour entrer dans la dimension profane, où le visage de tout fidèle porte en lui la promesse de vie éternelle. Le Divin pénètre le visible et s'y pulvérise. Autrement dit : le divin se spatialise, s'objective, devient projection subjective. Derrière chaque portrait individuel peut se lire, en filigrane, la « scène primitive » du sujet moderne, que le Christ entame en transmettant ce dicton qui, depuis, plane sur l'Occident : « Reconnaissez dans ce vivant celui qui, après sa mort, sera pur Esprit ». Selon Marcel Gauchet¹⁹³, ce serait d'ailleurs l'incarnation même du Christ, sa visibilité, qui aurait fait du christianisme « la religion de la sortie de la religion », en permettant que soit graduellement supprimé l'écart existant entre une origine infiniment reculée et une présence qui s'incarne et devient représentable, et par conséquent mesurable, évaluable, potentiellement remplaçable.

Ainsi, de même, chez Piero della Francesca, le corps *alter ego*, dont la liaison avec les sphères célestes s'exprime par l'exaltation de la station dressée, parmi l'architecture ordonnée et compartimentée (Fig.7). Ainsi, chez Michel-Ange, l'importance bien connue accordée à la structure anatomique et à la mise en valeur de gestes propres à exprimer tensions, intentions et états d'âme. Ainsi, aux alentours de 1500, les célèbres planches anatomiques de Léonard, qui mettent le corps en apesanteur pour l'étudier en lui-même, comme réalité autonome. Ajoutons que l'attention ne porte pas uniquement sur les corps et les visages, mais aussi sur l'espace dans lequel ceux-ci se déploient, voire sur les

fait office de document propre à nous renseigner sur les conditions matérielles de vie de l'époque où il fut peint.

¹⁹³ Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985.

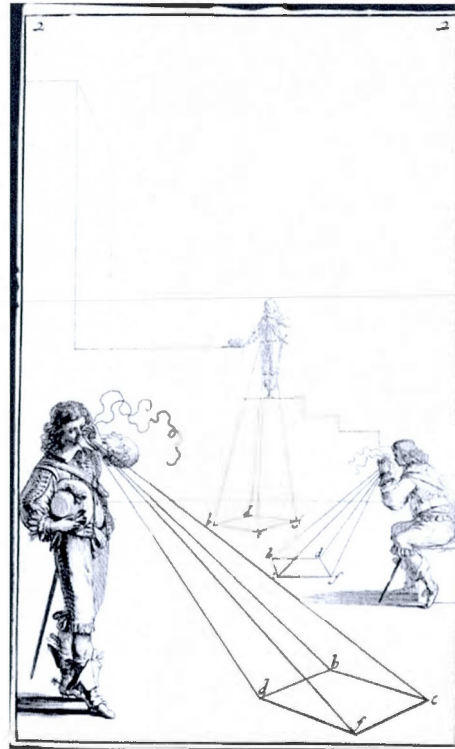
propriétés lumineuses et atmosphériques de l'espace, propriétés qu'on s'efforce de maîtriser et de reproduire, comme avec la technique du *sfumato* mise au point par de Vinci. On en vient, de manière corrélative, à s'intéresser à la vision elle-même, dont on cherche à comprendre le fonctionnement pour en augmenter le pouvoir de transparence.

Avec l'abolition du monopole des thèmes religieux, la « fenêtre » albertienne s'ouvre encore davantage. Le regard se libère et les vues sur le monde peuvent se multiplier et foisonner. C'est aussi, virtuellement, *la domination du monde entier par le regard, sa mise en image intégrale*. Avec le renversement de perspective, du regard divin qui s'imposait à nous et nous englobait dans la dimension de son règne absolu, nous devenons les spectateurs d'un monde qui s'offre à notre regard. Le Christ graduellement disparaît et ce sont la figure humaine puis la vision elle-même, sur le mode de la conscience réflexive, qui s'élèvent à la position de maîtrise, d'origine substantielle. La perspective, comme le dit Panofsky, produit la distance, la profondeur, la systématisation et la stabilisation du monde extérieur : elle permet que soit posé le monde comme *objet*. Mais, ce faisant, elle introduit au sein de la représentation la sphère du *moi*, de l'égo, ce regard frontal qui deviendra, chez Nietzsche, « volonté de puissance ». Ainsi, dans un même ordre d'idées, Jean Paris conclut-il son argumentation avec ce commentaire sur le renversement de perspective, initié par Alberti, qui marque le passage du divin à l'humain :

"At long last", exclaims Alberti, "perspective makes me see the world as God saw it." We can take this statement as face value : when space becomes the endless travel of our eyes, when every character, every form, discovers an utter loneliness, when the world has nothing to offer but absence, then the Divine "Regard" will be defeated, so that painting, (...), reversing its whole course, may finally proclaim the victory of Man¹⁹⁴.

¹⁹⁴ Paris, *op.cit.*, p.72.

3.5 PERSPECTIVE ET MODERNITÉ



Abraham Bosse, *Les Perspectiveurs*, Eau-forte, 1647-48.

Ainsi débute l'histoire de l'être qui, croyant détenir le pouvoir de la Loi – car il s'agit bien d'une *croyance*, voire d'une *illusion*, comme le pensait Nietzsche – devient *individu* et tombe sous le règne de la conscience réflexive, c'est-à-dire de la fonction réfléchissante se voulant et se complétant elle-même. Dans son *Kant et le problème de la métaphysique* (1929), Heidegger affirme que Kant fait un pas de plus que Descartes vers l'autonomisation subjective en élevant le sujet au niveau de la « dignité transcendante » – en d'autres termes, au niveau d'une position qui jusque-là revenait à Dieu. Chez Descartes, le sujet ne devient en fait que partiellement autonome : il est toujours en lien avec Dieu, détenteur du pouvoir de la Loi et garantie de la concordance

entre la pensée et le monde. Avec Kant, le sujet devient également *mesure de toute connaissance*. Il détient le pouvoir de déterminer le sens et la valeur de l'objet « naturel » qui est posé devant lui. De manière corrélatrice, la maîtrise de la « réalité objective », du monde tel qu'il est possible de le connaître directement par la pensée, devient la condition de l'affirmation et de la souveraineté du sujet. Dès le moment où la « Chose-en-soi » (ce que Kant appelle le « noumène ») se présente comme l'inatteignable même, dès le moment où la « réalité » ne peut apparaître que dans les limites de l'horizon fini du sujet, Dieu, en toute rigueur, devient une pure hypothèse de l'esprit, et finalement un concept accessoire, plus encombrant qu'autre chose. Dieu, dès lors, *peut sortir du tableau* :

When God withdraws into transcendence, he gradually becomes so abstract that he can be neither represented nor conceived. Turning back on itself in reflection, the human mind glimpses its own power to abstract from everything particular and concrete in its conception of divine transcendence. The absence of God and the gods creates the necessity for laws to regulate nature and rules to provide a clear rationale for conduct. Since there is only one God in (...) monotheism, he has the power to establish laws that are universal. Though circumstances change, the universality of laws leads to the standardization of natural processes and human behavior. The more distant God becomes, the more autonomous laws appear until God no longer seems necessary for the orderly functioning of the universe. At this point, God effectively disappears, and the world develops without divine guidance or intervention¹⁹⁵.

Comme le souligne le philosophe Peter Sloterdijk, « à l'instant où nous cessons de supposer qu'une intelligence universelle et impersonnelle se réalise en nous et par nous, à cet instant-là, il devient nécessaire de considérer l'intelligence comme une forme de propriété privée, et en même temps comme une sorte de capital¹⁹⁶ ». Les caractéristiques du divin – du dieu des religions monothéistes, pour être plus précis – sont ainsi reportées sur le sujet devenu fondement de toute connaissance factuelle, détenteur des paroles du pouvoir et de la maîtrise, instance qui décrète et impose la Loi, et cela, en vertu même de ses limitations.

¹⁹⁵ Taylor, *op.cit.*, p.140.

¹⁹⁶ Peter Sloterdijk, *Essai d'intoxication volontaire* (1996), trad. fr. O. Mannoni, Paris, Hachette Littératures, collection « Pluriel », 2001, p.14.

Mais à l'expérience de l'homme, un corps est donné qui est son corps – fragment d'espace ambigu, dont la spatialité propre et irréductible s'articule cependant sur l'espace des choses ; à cette même expérience, le désir est donné comme appétit primordial à partir duquel toutes les choses prennent valeur, et valeur relative ; à cette même expérience, un langage est donné dans le fil duquel tous les discours de tous les temps, toutes les successions et toutes les simultanités peuvent être donnés. C'est dire que chacune de ces formes positives où l'homme peut apprendre qu'il est fini ne lui est donnée que sur fond de sa propre finitude. Or, celle-ci n'est pas l'essence la mieux purifiée de la positivité, mais ce à partir de quoi il est possible qu'elle apparaisse¹⁹⁷.

L'*individu*, avec le tournant kantien, entame l'aventure de la libération de soi. Le monde devient pour lui ce laboratoire qui lui permet de mener des expériences visant à déterminer « quelle vie est la meilleure pour lui-même¹⁹⁸ ». Ce virage vers l'« être soi-même » et le « penser soi-même », ce mouvement vers la libération et l'autonomie subjective, entraîne un autre : celui de l'*affirmation de soi*, avec ce que cela implique d'« impératifs catégoriques » et d'« idéaux normatifs », suivant lesquels « l'étant est englouti, comme objectif, dans l'immanence de la subjectivité¹⁹⁹. » Pour la conscience qui cherche à s'affirmer, cette conscience dont « le désir est donné comme appétit primordial », l'existence est une lente procédure d'imprégnation de soi sur le monde ; une longue marche entêtée vers la répétition du *même*, vers l'absolu miroitement du sujet et de l'objet.

Autrement dit : au moment où le monde se « dédivinise », où Dieu devient pure altérité impensable qui sombre dans le silence ou l'anonymat, l'être humain ne peut que se retourner sur lui-même et voir, en son *logos* même, la forme la plus plausible d'une instance législatrice avec laquelle il puisse nouer une relation de proximité et de confiance. L'éloignement de Dieu, sa résorption dans l'indifférent, se vit d'abord pour l'homme comme une trahison, qui engendre une révolte au terme de laquelle il opère un revirement, se détache de la figure caduque du Père, se *prend en main et entame sa*

¹⁹⁷ Foucault, *op.cit.* (1966), p.325.

¹⁹⁸ Sloterdijk, *op.cit.* (1996), p.15.

¹⁹⁹ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part* (1950), Paris, Gallimard, collection « Tel », 1962, pp.214-215.

marche en solitaire sur les chemins de l'espace et du temps. Ainsi le poète Hölderlin (1770-1843), qui baptisa Kant « le moïse de la nation allemande », exprime-t-il de manière saisissante le caractère décisif et tragique de ce tournant kantien : « En un tel moment, l'homme s'oublie soi-même et oublie Dieu, et fait volte-face, dans une sorte d'attitude pieuse, comme un traître. À l'extrême limite de l'épreuve, rien à vrai dire ne subsiste plus, sinon les conditions du temps ou de l'espace²⁰⁰. » Et il ne faut pas oublier que dans l'Occident qui voit naître la modernité, le Dieu chrétien apparaît sous les traits d'une *personne* (celle du Christ, mais aussi celle du Dieu-Père au visage de tendresse et de colère, qui apparaît notamment dans la fresque de Masaccio, Fig.4). Ce Dieu du monothéisme en est un, déjà, qui est localisé dans une entité unique, un corps et un lieu précis. Le christianisme nous dit que l'homme a été créé à l'image de Dieu, mais l'inverse est aussi vrai, *et c'est Dieu, finalement, qui devient à l'image de l'homme.* Cet « anthropomorphisme » du divin, pour plusieurs penseurs, est l'exigence nécessaire à la libération de l'homme et à la prise d'autonomie de la raison.

Avec le tournant kantien, le monde, pour reprendre cette expression de Martin Jay, se « dénarrativise » et devient cette étendue muette qui s'ouvre sous le pas de l'homme et que ce dernier peut parcourir, avec ce « fragment d'espace ambigu » qu'est son corps, tel un explorateur parvenu sur une nouvelle Terre à conquérir depuis la lunette de sa conscience. Désormais l'homme, qui rejette en bonne partie l'héritage religieux, est voué à s'inventer de part en part selon les catégories de la raison, et s'arroge le droit de se guider lui-même sans extériorité transcendante. À cette volonté de l'être humain de se défaire de Dieu comme puissance fondatrice extérieure correspond en art une volonté, qu'exprime la perspective, de détacher la représentation des codes de la narration religieuse, selon une même logique d'institution d'un ordre *autonome* ayant le sujet rationnel pour fondement. Martin Jay :

The progressive, if by no means uniformly accepted, disentanglement of the figural from its textural tasks—the denarrativization of the ocular we might call it—was an important element in that larger shift from reading the world as an intelligible text (the “book of nature”) to looking at it as an observable but meaningless object,

²⁰⁰ Friedrich Hölderlin, *Remarques sur Œdipe, Remarques sur Antigone*, trad. et notes par François Fédier, Paris, 10/18, 1965, p.202.

which Foucault and others have argued was the emblem of the modern epistemological order. Only with this epochal transformation could "the mechanization of the world picture" so essential to modern science take place²⁰¹.

Il ne faut évidemment pas perdre de vue qu'à cette dé-narrativisation du monde comme tissu de symboles religieux correspond une re-narrativisation du monde suivant l'ensemble des discours et des lois qui façonnent la modernité, et que Michel Foucault entrevoit plus singulièrement dans « les thèmes modernes d'un individu vivant, parlant et travaillant selon les lois d'une économie, d'une philologie et d'une biologie, mais qui, par une sorte de torsion interne et de recouvrement, aurait reçu, par le jeu de ces lois elles-mêmes, le droit de les connaître et de les mettre entièrement au jour²⁰². »

La Renaissance, encore fortement imprégnée de religion, considérait que l'homme se déplaçait au sein d'un univers géométrique et ouvert à l'action, mais qui obéissait néanmoins à des lois fixes, décrétées par une autorité transcendante, et que l'homme ne pouvait que comprendre et enregistrer.

Le langage classique comme *discours commun* de la représentation et des choses, comme lieu à l'intérieur duquel nature et nature humaine s'entrecroisent, exclut absolument quelque chose qui serait « science de l'homme ». Tant que ce langage-là a parlé dans la culture occidentale, il n'était pas possible que l'existence fût mise en cause pour elle-même, car ce qui se nouait en lui, c'était la représentation et l'être²⁰³.

Avec l'Âge de l'homme initié par la révolution kantienne, le sujet, de même qu'il conquiert le droit de disposer librement de lui-même comme individu, acquiert le pouvoir quasi démiurgique d'organiser le monde librement, par le biais d'un savoir dont il lui faudra repousser toujours davantage les limites. Comme nous l'avons vu avec Hegel – dont la philosophie constitue en fait (avec celle de Fichte et de Schelling) la forme la plus aboutie de cette « révolution kantienne » –, la conscience individuelle, pour rejoindre son essence

²⁰¹ Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1993, p.51.

²⁰² Foucault, *op.cit.* (1966), p.321.

²⁰³ *Ibid.*, p.322.

qui est d'être *Esprit absolu*, doit s'approprier l'objet qu'elle se pose pour faire passer celui-ci dans le domaine du « concept », qui manifeste la transparence totale de la conscience à elle-même, l'« en-soi » devenu « pour-soi ». L'« autre », pour une telle conscience autonome, devient synonyme non plus du mystère qui fascine et qui exalte, mais le *non-moi*, l'opacité qu'il faut éclairer et domestiquer, suivant cette quête qui vise à tout intégrer au sein d'une sphère intime qui ne contiendrait, au fond, qu'un seul être, l'Esprit lui-même, « là où le savoir n'a pas besoin d'aller au-delà de soi-même, où il se trouve soi-même et où le concept correspond à l'objet, l'objet au concept²⁰⁴. »

Puisque le sentiment de souveraineté et la transparence ne sont donnés au sujet qu'au moment où l'objet (l'altérité sensible) apparaît identique à lui-même, le moindre écart entre ces deux pôles ouvre le sujet sur sa propre béance et fait surgir ce que Lacan, après Hegel, nommait l'« agressivité ». Pour Lacan, en effet, la conscience individuelle est cette « organisation passionnelle²⁰⁵ » qui, visant la souveraineté et l'indépendance absolue, sans cesse s'affronte en « concurrence agressive²⁰⁶ » avec son double. Le regard de l'homme qui s'est substitué à celui de Dieu emprunte à ce dernier sa frontalité, son côté dominateur ; c'est un regard qui se confronte à ce qui se trouve là, devant lui, à cette extériorité qu'il doit dominer pour pouvoir advenir à lui-même. Žižek, dans une perspective toute lacanienne, décrit ainsi le travail de l'entendement chez Hegel, établissant en outre un lien entre ce travail et la notion de « fonction symbolique » chez Lacan :

Les affirmation d'Hegel sur la manière dont l'entendement brise la totalité organique vivante et confère une existence autonome à ce qui n'est effectif que comme un moment de totalité concrète doivent être envisagées en ayant à l'esprit la notion lacanienne fondamentale du signifiant en tant que le pouvoir qui mortifie-désincarne la substance vivante, « dissèque » le corps et le subordonne à la contrainte du réseau signifiant. Le mot est meurtre d'une chose, pas seulement au sens élémentaire où il implique son absence – en nommant une chose, nous la traitons comme si elle était absente, comme si elle était morte, alors qu'elle est encore présente – mais avant tout au sens où il implique sa radicale *dissection*

²⁰⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, trad. fr. J. Hyppolite, Paris, Aubier-Montaigne, collection « Philosophie de l'esprit », 1978, p.71.

²⁰⁵ Jacques Lacan, « L'Agressivité en psychanalyse » in *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1966, p.113.

²⁰⁶ *Ibid.*

(...). La puissance de l'entendement consiste en cette capacité à réduire la totalité organique de l'expérience à un appendice de la classification symbolique « morte ». Hegel (...) est émerveillé par cette faculté mortifiante de l'entendement devant laquelle la substance vivante est entièrement démunie, par cette vertigineuse puissance qui sépare ce qui « naturellement » se regroupe et qui est ainsi capable de subordonner la réalité même du processus de vie à des « fictions » symboliques²⁰⁷.

Dans un ordre d'idées similaire, Panofsky notait à quel point, pour représenter un objet conformément aux lois de la perspective, il fallait extirper cet objet de son encastrement dans un contexte concret, le vider de son être propre, de sa singularité, de sa concrétude, pour l'intégrer à l'espace abstrait, conceptuel, systématique, unifié et unifiant du schéma perspectiviste. Ainsi remarque-t-il que, d'une part, la perspective « crée une distance entre l'homme et les choses », mais que, d'autre part, « en faisant en un sens pénétrer jusque dans l'œil humain ce monde des choses dont l'existence autonome s'affirme en face de l'homme », elle abolit du même coup cette distance. La vision en perspective illustre donc à la fois « le triomphe du sens du réel, constitutif de distance et d'objectivité », et le « triomphe de ce désir de puissance qui habite l'homme et qui nie toute distance », pour aboutir à « une systématisation et une stabilisation du monde extérieur autant [qu'à cet] élargissement de la sphère du Moi²⁰⁸ », qui correspondent, selon lui, à l'avènement de « 'l'anthropocratie' des Modernes²⁰⁹. »

Comme le mentionne finalement dans une même optique l'historien de l'art John Berger, l'idée de la peinture comme fenêtre ouverte sur un monde ordonné en sous-tend une autre, qui consiste à considérer le champ perspectiviste comme « [a] safe into a wall, a safe in which the visible has been deposited²¹⁰. » (Ajoutons : où le visible a été déposé *pour nous*.) Le tableau perspectiviste, avant d'être une fenêtre, serait donc d'abord un

²⁰⁷ Zizek, *op.cit.* (1992), p.96.

²⁰⁸ Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, trad. sous la direction de Guy Ballangé, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, pp.160-161.

²⁰⁹ *Ibid.*, p.182.

²¹⁰ John Berger, *Ways of Seeing*, London, BBC and Penguin Books, 1972, p.109. On trouve un support à cette assertion dans le livre *Metaphors We Live By* (1980), où les auteurs George Lakoff et Mark Johnson affirment : « we conceptualize our visual field as a container and conceptualize what we see as being inside it. » (*Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, p.31)

« conteneur » à l'intérieur duquel le monde est contracté – comme la planisphère ou le globe terrestre, qui permettent de rassembler l'espace terrestre sur une surface plane ou sur une sphère qu'il est possible d'englober complètement du regard – comme le téléviseur ou « internet » aujourd'hui, au sein desquels le monde se rétrécit au point de ne plus former qu'un point serré, où s'agglutinent en « temps réel » les informations qui affluent de partout.

L'avènement de la perspective, en outre, au même titre que l'acception moderne de la réalité comme « monde objectif », seraient concomitants, comme nous l'avons vu, avec la naissance du capitalisme, ce système qui fait du monde une commodité détachée du sujet, une entité qui se définit par ses diverses parties et les relations que celles-ci entretiennent entre elles, et dont la logique immanentiste suppose la distribution, la circulation et la redistribution de ces parties à des fins variables. C'est d'ailleurs à la Renaissance, alors que des peintres tels Léonard de Vinci deviennent non plus de simples serviteurs de Dieu mais des esprits créateurs à part entière suscitant l'admiration des leurs, que le tableau devint un objet susceptible d'être vendu et acheté par un collectionneur.

Pour comprendre ce fait d'un autre angle, revenons à Heidegger et à sa lecture de l'Antiquité. Dans son *Introduction à la métaphysique*, Heidegger observe, comme nous l'avons vu, un changement du paradigme de la vision de la Grèce ancienne à l'époque moderne. La « théorie » moderne signifie le travail d'analyse et de formation des concepts, tandis que la théorie antique signifie vision et contemplation, c'est-à-dire la suspension même du concept et de la mesure. La théorie antique est une plongée dans les abîmes de l'Être, elle est dévoilement à la conscience de la toile de fond du monde. La « théorie », pour les Grecs, implique un certain sens de l'émerveillement, de l'envoûtement devant le plus-grand-que-soi, face à la puissance des dieux. La connaissance théorique, chez les Grecs, n'exclut par le désir et la recherche du « beau ». Elle est encore un « penser passionné », comme l'observait Hannah Arendt : « Nous sommes si habitués aux vieilles oppositions de la raison et de la passion, de l'esprit et de la vie, que l'idée d'un *penser passionné*, dans lequel Penser et Être-Vivant

deviennent un, nous étonne quelque peu²¹¹. » Chez les Grecs, la *physis* (qui veut dire « naître », « croître ») désigne le réel comme vibrant ensemble de forces en constante éruption, nature inlassablement florissante d'où surgissent toutes choses. Avec les modernes, selon Heidegger, la connaissance se « dépassionne » et devient maîtrise de la chose sous le regard de l'esprit ; administration et programmation de l'« étant », qu'il faut observer et redresser pour le faire correspondre à des systèmes de représentation, tel le schéma rigide de la grille perspectiviste. Le réel devient alors cette « chose »

(...) available to everyone, already-there, no longer embodying any world—now man does as he pleases with what is available. The essent becomes an object, either to be beheld (view, image) or to be acted upon (product and calculation). The original world-making power, *physis*, degenerates into a prototype to be copied and imitated (...). The original emergence and standing of energies, the *phanesthai*, appearing in the great sense of a world epiphany, becomes a visibility of things that are already-there and can be pointed out. The eye, the vision, which originally projected the project into potency, becomes a mere looking at or a looking over or a gaping at. Vision has degenerated into mere optics²¹².

Nous allons maintenant tenter de décrire ces phénomènes de « renversement de perspective » et de « déclin de la métaphysique » du point de vue, une fois de plus, des productions picturales, mais en ayant recours, cette fois, à la théorie poststructuraliste proprement dite, et plus précisément au concept lacanien de « Signifiant-Maître », que nous mettrons en lien avec la posture subjective du *narcissisme*. Nous reviendrons finalement, pour clore cette première section, au tableau de Grünewald et discuterons pour une première fois brièvement de la série photographique qui accompagne cette thèse.

²¹¹ Hannah Arendt, « Martin Heidegger » in *Vies politiques*, Paris, Gallimard, 1974, p.312.

²¹² Martin Heidegger cité par Levin, *op.cit.* (1988), pp.100-101.

CHAPITRE 4 – PERSPECTIVE ET CONCEPTION LACANIENNE DU SUJET

4.1 « SIGNIFIANT-MAÎTRE » ET NARCISSISME

Chez Lacan, le Signifiant-Maître (ou signifiant S_1) désigne cette parole qui, depuis une position de radicale extériorité, instaure un certain ordre des choses suivant lesquelles, *impérativement*, « elles doivent être ainsi ». Ce Signifiant-Maître incarne la Loi, qui doit être acceptée inconditionnellement et « irrationnellement » par le sujet, ou plutôt *qui fait de lui un sujet*, en le soumettant au discours et à la représentation. Le sujet, pour Lacan, est structuré depuis cette autorité externe à laquelle il se soumet, cette instance transcendante qui vient « unir » un champ symbolique, lui donner une certaine consistance, une densité substantielle. Cette figure majuscule de la Loi, Lacan l'appelle également « Nom-du-père ». Comme l'écrit Zizek au sujet de Lacan : « Le garant ultime de la stature 'neutre' de la Loi symbolique à l'intérieur de l'économie subjective, c'est le père en tant que la fonction symbolique, le Nom-du-Père, ce que Lacan nomme la 'métaphore paternelle' : le Signifiant-Maître, le signifiant 'vide' sans aucun signifié²¹³. » C'est cette « métaphore paternelle » qui permet au sujet d'accéder à la Loi, mais aussi à son propre désir. C'est elle qui, en définitive, assure une certaine cohésion interne au sujet. « C'est dans le *nom du père*, écrit Lacan, qu'il nous faut reconnaître le support de la fonction symbolique qui, depuis l'orée des temps historiques, identifie sa personne à la figure de la loi²¹⁴. » Puis : « (...) la vraie fonction du Père (...) foncièrement est d'unir (...) un désir à la Loi²¹⁵. » Ce Signifiant-Maître, qui ouvre le sujet à l'espace du discours et de la jouissance, est pour Lacan absolument nécessaire à l'économie subjective : sans cette matrice qui structure et médiatise son rapport à la jouissance, le sujet, n'accédant plus au symbolique, fusionnerait avec le Réel jusqu'au point de s'y perdre, comme dans la psychose.

²¹³ Zizek, *op.cit.* (1992), p.238.

²¹⁴ Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage » in *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1966, p.278.

²¹⁵ Jacques Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir » in *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1966, p.824.

Ainsi pourrait-on dire que le Christ, dans un tableau comme *Le Christ Pantocrator*, agit comme « Signifiant-Maître » (du Grec « pantokrâtôr », qui signifie « tout-puissant » ou encore omnipotent, qui soutient tout), c'est-à-dire comme le nœud qui fait tenir ensemble la trame signifiante du monde, le système symbolique dans lequel est incorporé l'être humain. Il est ce regard qui donne consistance au « tableau » (la forme imaginaire) dans lequel le sujet humain est inséré (comme nous l'avons dit, c'est *nous* qui sommes dans le tableau ; c'est *Lui* qui nous regarde). Sans un tel regard autoritaire, gorgé de pouvoir et magnétisant, l'image ne serait qu'un champ de phénomènes dispersés, une pluralité flottante, une multiplicité dénuée de sens (ce que Lacan nomme le « Réel », la substance vitale avant sa mise en forme symbolique). Le Christ agit comme Signifiant-Maître dans la mesure où il devient ce point focal, ce *point de perspective* qui, justement, *fige* le sujet. « Le signifiant, écrit Lacan, fait surgir le sujet de l'être qui n'a pas encore la parole, mais c'est au prix de le figer²¹⁶. »

Le regard du Christ est celui, absolument hypnotique, qui porte la parole du Maître, qui signifie l'Autre absolu doté des pleins pouvoirs. Le Christ est cette figure par lequel *Dieu* (le « Père ») se donne un *nom* (« Nom-du-père »). Le Christ devient ainsi le point d'ancrage, le point de référence absolu par lequel le sujet se retrouve lui-même en son identité substantielle. Ainsi Blaise Pascal, dans ses célèbres *Pensées* (1669), dira-t-il de Jésus-Christ qu'il est « l'objet de tout, et le centre où tout tend. Qui le connaît, connaît la raison de toutes choses²¹⁷ ». Il est « la raison de toute chose » dans la mesure où il représente la garantie ultime de la validité du signifiant. Il assure le lien entre l'extérieur et l'intérieur, entre la transcendance et l'immanence, entre le principe créateur et la création, tout en maintenant leur séparation. La « raison », dans la phrase de Pascal, signifie le « centre » et le principe à partir duquel il est possible de *donner raison* à toute chose, la condition non abrogeable de notre accès à la vérité. Par ce regard jeté sur nous par le Christ se révèle, selon Pascal, l'ordre, le sens et la raison de l'existence :

Non seulement nous ne connaissons Dieu que par Jésus-Christ, mais nous ne

²¹⁶ Jacques Lacan, « Position de l'inconscient » in *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1966, p.840.

²¹⁷ Blaise Pascal, *Pensées* (1670), Paris, Gallimard, Coll. « Folio classique », 1978, pensée 556.

nous connaissons nous-mêmes que par Jésus-Christ. Nous ne connaissons la vie, la mort que par Jésus-Christ. Hors de Jésus-Christ, nous ne savons pas ce que c'est ni que notre vie, ni que notre mort, ni que Dieu, ni que nous-mêmes. Ainsi, sans l'Écriture, qui n'a que Jésus-Christ pour objet, nous ne connaissons rien, et ne voyons qu'obscurité et confusion dans la nature de Dieu et dans la propre nature²¹⁸.

Avec la modernité et le renversement de perspective qu'elle accomplit, c'est le *regard perspectiviste* – ce regard qui n'est autre, comme nous l'avons vu, *que le sujet cartésien lui-même* – qui, de plus en plus, vient occuper la place du Signifiant-Maître, l'espace « vide » laissé par la disparation du divin, le lieu d'énonciation depuis lequel s'ordonne le monde, le pouvoir qui fixe et fige les objets en leur donnant un sens. Le sujet souverain vit dans l'impression qu'il est ce « principe fondateur », le seuil à partir duquel doit s'ordonner le monde, tout en devenant paradoxalement l'objet de sa propre connaissance, le projet à accomplir. Autrement dit : l'individu, occupant les deux pôles de la relation sujet/objet, devient ce principe sacré qu'on ne peut remettre en cause en même temps que cet objet qu'il faut connaître, maîtriser, dresser, rendre conforme.

Dans son célèbre séminaire de 1964 intitulé « L'anamorphose », Lacan note que la perspective géométrale normale correspond au sujet cartésien, « qui est lui aussi une sorte de point géométral, de point de perspective²¹⁹. » Cette réduction de la vision à un principe formateur qui pose et fige l'objet devant elle dans l'étirement spatial, invite selon Lacan à comparer cette vision à un sexe masculin dressé ou, plus précisément, à ce que Lacan désigne comme « objet imaginaire phallique » (le signifiant du pouvoir) :

Comment se fait-il que personne n'ait jamais songé à y évoquer... l'effet d'une érection ? Imaginez un tatouage tracé sur l'organe ad hoc à l'état de repos, et prenant dans un autre état sa forme, si j'ose dire, développée. Comment ne pas voir ici, immanent à la dimension géométrale – dimension partielle dans le champ du regard, dimension qui n'a rien à faire avec la vision comme telle – quelque chose de symbolique de la fonction du manque – de l'apparition du fantôme phallique²²⁰ ?

²¹⁸ *Ibid.*, pensée 548.

²¹⁹ Jacques Lacan, « L'anamorphose » (1964) in *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p.100.

²²⁰ *Ibid.*, p.101.

De la même manière, nous pourrions nous risquer à affirmer qu'au fur et à mesure que s'« humanise » le Christ dans la peinture occidentale, jusqu'à faire de lui un semblable de l'homme créé à l'image de Dieu²²¹, le modèle identificatoire subjectif devient le *reflet spéculaire*, l'image de soi dans le miroir, ou de tout semblable en qui je me reconnais ou que je vénère, à qui je m'identifie. Le « corps image » est cet objet, comme nous l'avons vu, par lequel la conscience réflexive peut se personnaliser, la forme visible par laquelle elle se donne un visage, une identité fixe, stable, permanente et substantielle. Ce « corps image » par lequel le sujet se représente lui-même en devient donc le prolongement, la forme exhibée dans l'extériorité du visible. C'est ce *signifiant* qui, du dehors, vient contenir et donner forme à ce que Lacan appelle le « foyer de la jouissance²²² », qu'il associe au « corps réel » ou encore au « regard comme tel, dans sa fonction pulsatile, éclatante et étalée²²³. » Bien que cet objet imaginaire puisse également s'incarner dans une chose – voiture, accessoire de mode, maison, bijoux et ornements, soit toute chose qui, dans l'espace, prolonge le sujet suivant la valeur affective dont elle est pourvue – c'est le plus souvent, selon Lacan, le corps érigé et visible, dressé debout tel une statue, qui agit à titre de forme ou de figure privilégiée du *moi*. C'est même, plus que le corps lui-même, l'*érection* en tant que telle de ce corps qui devient symbole du pouvoir, de la maîtrise et de la stabilité. Lacan décrit ce phénomène ainsi dans son séminaire intitulé « La Relation d'objet et les structures freudiennes » :

Il y a toute une série de choses *dans le signifié* [« à savoir le corps », est-il précisé un peu plus loin] qui sont là, *mais qui sont empruntées par le signifiant*

²²¹ Rappelons que l'incarnation de Dieu en la personne de Jésus, bref en une misérable créature comme nous tous, est précisément, pour de nombreux penseurs, ce qui fait du christianisme la religion de la sortie hors de la religion. Les discussions sur la nature et le statut problématique du Christ – comment l'infinité du divin peut-elle se manifester dans une forme finie ? Comment Dieu et Jésus, qui sont de nature radicalement différente, peuvent-ils participer d'une même vie ? – ont fortement déterminé le discours théologique, et surtout à partir du troisième siècle après Jésus-Christ.

²²² Il faudrait préciser que dans la théorie psychanalytique, la « jouissance » n'est pas synonyme de plaisir : « la jouissance n'est pas le plaisir, mais l'état au-delà du plaisir ; ou pour reprendre les termes de Freud, elle est une tension, une tension excessive, un maximum de tension, alors qu'à l'opposé, le plaisir est un abaissement des tensions. Si le plaisir consiste plutôt à ne pas se perdre, ne rien perdre et dépenser le moins possible, la jouissance, elle, au contraire, se range du côté de la perte et de la dépense, de l'épuisement du corps porté au paroxysme de son effort. » (J.-D. Nasio, *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Paris, Éditions Rivages, 1992, pp.178-179)

²²³ Lacan, *op.cit.* (1964), p.102.

(...) pour lui donner, si l'on peut dire, ses armes premières, à savoir ces choses extrêmement insaisissables et pourtant très irréductibles, dont justement le terme phallique, la pure et simple érection, la pure et simple pierre dressée est un des exemples, dont la notion du corps humain en tant qu'érigé en est un autre, donc (...) un nombre d'éléments tous liés plus ou moins à la stature corporelle et non pas purement et simplement à l'expérience vécue du corps²²⁴.

Le Christ, dans l'iconographie chrétienne, devient le Signifiant-Maître ou Nom-du-père dans la mesure où il représente l'érection ou le déploiement du regard primordial et « jouissif » du Père (de Dieu) dans l'espace imaginaire. En tant que « corps de gloire », érigé et majestueux, le Christ fait office de modèle identificatoire ultime, de « *Gestalt* phallique²²⁵ » pour la subjectivité humaine. Il est la forme incarnée du « Maître absolu » qui « connaît la raison de toute chose », le double conçu sous la modalité du « corps de gloire » sublime, éthéré, utopique. Il est « le double très littéralement colossal²²⁶ » dans lequel le sujet entrevoit sa forme ultime, son « moi idéal ». « L'histoire du sujet, écrit Lacan, se développe en une série plus ou moins typique d'*identifications idéales* qui représentent les plus purs des phénomènes psychiques en ceci qu'ils révèlent essentiellement la fonction de l'*imago*. Et nous ne concevons pas le Moi autrement que comme un système central de ces formations (...) »²²⁷. » On peut penser qu'avec la sécularisation du monde, l'homme gagne un visage qui lui est propre, mais qui demeure toujours, dans une certaine mesure, héritier de la figure christique. Ainsi Deleuze et Guattari, dans cette histoire caustique du déclin de l'Occident qu'ils nous livrent dans

²²⁴ Jacques Lacan, « La Relation d'objet et les structures freudiennes » (1956-57), séminaire inédit, exemplaire dactylographié, cité dans Borch-Jacobsen, *op.cit.*, p.256.

²²⁵ Jacques Lacan, *Les Psychoses (1955-56). Le Séminaire livre III*, Paris, Seuil, 1981, p.198.

²²⁶ Borch-Jacobsen, *op.cit.*, p.257. Borch-Jacobsen justifie sa référence à la figure du colosse en citant ce passage de J.-P. Vernant, « Figuration de l'invisible et catégorie psychique du double : le *colossos* » (1962), *Mythe et pensée chez les Grecs*, II, Paris, Maspéro, 1974, pp.65-67 : « Dans le vocabulaire de la statue, (...) le terme *colossos*, du genre animé et d'origine préhellénique, se rattache à une racine *kol-*, (...) qui retient l'idée de quelque chose d'érigé, de dressé. (...) La fixation, l'immobilité définissent, dans le principe, le *colossos*. On se le représentera sous deux formes : soit statue-pilier, soit statue-menhir, faite d'une pierre dressée, d'une dalle plantée dans le sol. (...) Le *colossos* ne vise pas à reproduire les traits du défunt, à donner l'illusion de son apparence physique. (...) Le *colossos* (...) est un 'double'. (...) À travers le *colossos*, la mort remonte à la lumière du jour et manifeste aux yeux des vivants sa présence. Présence insolite et ambiguë, qui est aussi le signe d'une absence. »

²²⁷ Jacques Lacan, « Propos sur la causalité psychique » in *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1966, p.178.

Mille Plateaux, assimilent-ils le visage de l'européen type à celui du Christ :

Les « primitifs » ont peut-être les têtes les plus humaines, les plus belles, les plus spirituelles, ils n'ont pas de visage et n'en ont pas besoin. Et ce pour une raison simple. Le visage n'est pas universel. Ce n'est même pas celui de l'homme blanc, c'est l'Homme-Blanc lui-même avec ses larges joues blanches et le trou noir des yeux. Le visage, c'est le Christ. Le visage, c'est l'Européen type (...). Le visage est donc, par nature, une représentation très spécifique²²⁸.

Se peut-il, avec le renversement de perspective et les mutations subjectives qui se sont opérées depuis la Renaissance, que les miroirs et les photographies qui ornent et tapissent à profusion les murs de notre époque soient à l'image de ces icônes de Byzance qui renvoyaient autoritairement l'homme à sa vérité et sa réalité originelles ? Se peut-il que la rencontre de front avec son propre visage reflété par un miroir se veuille, au fond, à l'image de cette « volonté de puissance » se voulant sans fin elle-même ? Le sujet autonome vit en effet avec l'impression qu'il pourrait chasser tout Autre de son espace intérieur et occuper les deux pôles de la relation dyadique – regardeur et regardé, créateur et créature – avec pour fin de « [jouir] de lui-même comme d'un état final de l'évolution²²⁹ », comme l'écrit Peter Sloterdijk. Tel est la « volonté de puissance » de celui que Nietzsche appelait « le dernier homme », qui ramène toute chose au sein de son champ de vision hermétique et fermé – accumule les expériences, les propriétés, les valeurs, tout ce qui peut lui permettre de gonfler son être et de laisser sa trace dans le monde réel.

Se peut-il, dans un même ordre d'idées, que le théorème de Lacan sur le stade du miroir comme formateur du « moi » sous-tende, à notre époque moderne et largement laïcisée, une expérience d'enchantement mystique similaire à celle que pouvaient générer les icônes au Moyen Âge ? (Mais, sous la forme pervertie d'une sorte de « dévotion narcissique », de recueillement de l'individu face à ce glorieux *corps de lumière* qui lui est donné par le miroir.) C'est ainsi que le miroir, ou toute autre image fonctionnant sur

²²⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1980, p.220.

²²⁹ Sloterdijk, *op.cit.* (1996), p.31.

le modèle de la fonction réfléchissante, deviendrait l'icône, l'accessoire de communion avec soi-même au sein du culte de l'autonomie, de l'hégémonie, de la maîtrise de soi et de la domination du monde. Ainsi Sloterdijk résume-t-il – non sans une pointe d'humour acerbe – la situation du « dernier homme » ou sujet narcissique, qui à notre époque dite postmoderne, peuple les grandes cités du monde :

Dans la perspective de l'histoire des religions, on pourrait considérer les cultes du moi comme un écho de la *devotio moderna* des 14^{ème} et 15^{ème} siècles – c'était une sorte de mystique bourgeoise préprotestante dans les villes commerçantes du nord-ouest de l'Europe. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'égoïstes généreux qui éprouvent un ravissement religieux à l'idée de leur propre existence. Ils se prennent pour des junior-partenaires de Dieu et sont secrètement persuadés que c'est d'eux que parlait en réalité l'ange de Noël. Toutes sortes de vocations apparaissent ainsi dans une population laïque, des vocations à une vie de panthéiste isolé. Des vocations à mener une existence quasi monacale, extatique, jouissant d'elle-même, dans laquelle l'individu, consommateur final de sa chance existentielle, flâne sur les boulevards, traîne dans son appartement avec de l'eau minérale et de l'Ecstasy, et laisse ses yeux tournicoter dans un carnaval permanent des images. C'est cela, le type du *single* postmoderne. Il me semble qu'on voit ici entrer en scène, sous des oripeaux laïques, un type humain que nous avons parfois rencontré dans l'histoire des religions²³⁰.

4.2 LE CAS GRÜNEWALD

Penchons-nous maintenant, à la lumière des réflexions que nous venons de développer, sur le tableau qui a donné lieu à la série photographique qui accompagne cette thèse : le panneau de la résurrection du retable d'Issenheim (1512-16) du peintre allemand Matthias Grünewald (Fig.1A). Ce tableau nous intéresse, comme nous l'avons dit, dans la mesure où il nous semble mettre en scène le passage du sujet hétéronome qui caractérisait l'Antiquité et le Moyen Âge au sujet autonome qui définit la modernité, et qu'un penseur poststructuraliste comme Lacan aura cherché à théoriser. Ce tableau nous semble donc, dans un premier temps, pouvoir constituer l'allégorie du renversement de perspective qu'accomplit la modernité (cette perspective qui à nouveau s'inversera avec le passage à la postmodernité, comme nous le verrons dans des chapitres subséquents).

Du peintre Grünewald (v.1475-1480 à 1528), dont l'œuvre détonne à plus d'un égard avec

²³⁰ Sloterdijk, *op.cit.* (1996), p.31.

la production picturale de son époque, on sait peu de choses. On sait toutefois qu'il vécut en Allemagne, à Aschaffenburg, et qu'il fut un contemporain de Dürer. Bien qu'il dut être informé des innovations et des orientations artistiques de la Renaissance italienne, son œuvre s'inscrit d'emblée davantage dans la filiation de l'art qualifié de « gothique » et qu'on trouvait à la fin du Moyen Âge dans le nord de l'Europe. Il est vrai que dans l'Europe nordique du 16^{ème} siècle, « nulle diminution de la foi ne se constate (...), où la chasse aux sorcières bat son plein et où va éclater la Réforme, à laquelle Grünewald, (...), s'est peut-être rallié, à moins qu'il n'ait subi l'attraction de mouvements plus radicaux – le témoignage des documents reste trop imprécis sur ce point²³¹. » Grünewald fut sans doute un homme d'une ardente foi religieuse (à moins qu'on ne lui concède une certaine ironie dans la création de ses images, hypothèse qui semble peu vraisemblable). Mais l'originalité, la complexité et la finesse de son œuvre empêchent de voir en lui un esprit « rétrograde ». Rien n'empêche, au contraire, de voir en Grünewald un esprit bien de son temps, qui connaissait les inventions venant de l'Italie, mais qui aurait utilisé celles-ci librement pour donner corps à une vision singulière qui, loin d'être en désaccord avec l'évolution de l'humanité de son temps, pourrait même en constituer l'anticipation « science-fictionnelle », en laissant sourdre une intuition de ce que serait la modernité et le type de sujet qui lui correspond.

Le retable d'Issenheim (Fig. 1B) comporte bien sûr davantage d'éléments que le seul panneau montrant la scène de la Résurrection de Jésus-Christ. Pour mémoire, ce retable avait été commandé par l'ordre des Antonins pour la chapelle de l'hôpital de Saint-Antoine à Issenheim, près de Colmar (France), à l'époque un lieu de pèlerinage et de prière pour les lépreux et les syphilitiques. Comme tout retable, celui de Grünewald comporte plusieurs panneaux et rabats. Le retable fermé – on le laissait ainsi fermé durant l'Avent et le Carême – donne à voir la Crucifixion, tout en présentant les images de saint Sébastien et de saint Antoine, deux saints qui étaient invoqués contre la maladie. Il est intéressant de noter que pour peindre son crucifié, Grünewald s'était inspiré de la peau de malades, dont il a cherché à rendre les meurtrissures et les effets de décomposition, ce qui donne à ce

²³¹ Pierre Bianconi (documentation) et Pierre Vaisse (introduction), *Tout l'œuvre peint de Grünewald*, Paris, Gallimard, Coll. « Les Classiques de l'art », 1974, p.8.

tableau un aspect très descriptif, voire didactique. Au bas de la crucifixion, on peut voir une scène de mise au tombeau. Une vue intermédiaire du retable – on l'ouvrait ainsi à Noël, à Pâques et durant les fêtes de la Vierge – montre les scènes de l'Annonciation, du Concert des Anges, de la Nativité et de la Résurrection, soit des scènes de joie et d'espoir. On ouvrait finalement le retable complètement le jour de la fête de saint Antoine. Le retable ouvert donne à voir, à gauche, la visite de saint Antoine à saint Paul et, à droite, la Tentation de saint Antoine. Au milieu se trouvent des sculptures de Nicolas de Haguenau, qui montrent saint Antoine trônant entre saint Augustin et saint Jérôme. La partie inférieure du retable, appelée « prédelle », représente quant à elle le Christ au milieu des saints.

Mais pourquoi ne nous être attardés qu'au panneau de la résurrection, et, encore davantage, à une figure périphérique et somme toute assez accessoire de ce panneau? Il faut d'abord dire que ce choix est avant tout celui d'un artiste, d'un créateur d'images, et non celui d'un historien de l'art. Ce sont d'abord la force d'expression et le climat d'étrangeté qui se dégagent de cette scène qui nous ont intéressés. Ce tableau a agité pour nous, avant toutes choses, comme une source d'inspiration et de fascination. De même, on pourrait dire que le corps du soldat tombant s'est mis à nous habiter et à nous faire réfléchir d'une manière analogue au « *punctum* » décrit par Barthes dans *La Chambre Claire*. Il s'est donc agi, d'abord, d'un choix subjectif, empreint, pour ainsi dire, d'une certaine irrationalité.

Mais nous avons également eu l'intuition qu'il était possible de faire de ce tableau une lecture comparable à celle que fait Lacan du tableau *Les Ambassadeurs* (1533) de Holbein, dans lequel il voit la modélisation du clivage subjectif²³². Lacan emploie effectivement le modèle de l'*anamorphose* présente dans ce tableau pour rendre compte, en des termes picturaux, de ce qu'il considère être le clivage au cœur du sujet cartésien, sujet que viennent, selon lui, figurer les lois de la perspective mises en place à la Renaissance. Ainsi assiste-t-on, dans ce tableau, à la cohabitation de deux espaces antagoniques : celui qu'occupe les ambassadeurs, ces figures de la maîtrise et du savoir qui incarnent le sujet de la Renaissance pleinement accompli, puis celui qu'occupe la tête de mort peinte en anamorphose à l'avant-plan, qui vient couper l'espace des ambassadeurs et « tordre » le

²³² Lacan, *op.cit.* (1964), p.99 et suivantes.

regard en perspective.



Plus que de voir dans ce tableau une refonte du concept moderne de subjectivité, Lacan y voit le symptôme, l'expression visible ou la modélisation d'un sujet divisé, qui n'est plus « au centre » de lui-même, ou encore au centre d'une expérience visuelle unifiante et unifiée.

La lecture que nous avons voulu faire du tableau de Grünewald en est une qui est inspirée par la psychanalyse et par la conception lacanienne du sujet. Nous n'avons pas cherché à comprendre les motivations « conscientes » de Grünewald, mais plutôt, comme Lacan qui ne s'attarde pas tellement au contenu manifeste du tableau de Holbein – c'est-à-dire aux divers symboles qui le composent, à sa relation aux vanités de la Renaissance et ainsi de suite –, à en saisir un certain contenu latent, en relation avec cette idée d'anamorphose et d'espaces antinomiques. Car cette scène de la Résurrection présente en effet, nous semble-t-il, à l'instar du tableau de Holbein, une manière d'*anamorphose*, c'est-à-dire la cohabitation d'espaces antinomiques qui divisent le regard, qui produisent une sorte de dichroïsme troublant au cœur de la représentation.

Ce qui nous intéresse donc dans la *Résurrection* de Grünewald est l'inhérente ambiguïté

et la dualité étrange qui caractérisent ce tableau. D'un point de vue formel, ce tableau se divise en deux, suggérant la coexistence de mondes radicalement différents. À la nuit dense et opaque, à la masse compacte de l'immense rocher, au désarroi des soldats empêtrés dans les contingences de l'espace et du temps et qui s'agglutinent au sol tel un tapon d'insectes, Grünewald oppose l'aspect éthéré du Christ, qui s'élève bras ouverts avec une aisance majestueuse, nimbé d'une aura lumineuse aux couleurs de l'arc-en-ciel. Le corps de chair, le corps contingent, le corps-objet, donc, versus le « corps de lumière », celui que la parousie chrétienne promet aux élus.

Ainsi, d'une part, il s'agit d'un tableau qui se présente comme une allégorie fidèle au texte biblique et qui se conforme au système de l'art religieux de la période pré-moderne. Le Christ, comme dans l'icône de Byzance dont nous avons parlé plus tôt, fait ici office de grand magnétiseur de l'énergie collective (ce que nous avons désigné, dans la pensée poststructuraliste de Lacan, comme « Signifiant-Maître »). Ce Christ n'a rien d'un *semblable* auquel on puisse s'identifier sur le mode de la relation spéculaire. C'est avec son corps de chair qu'il ressuscite, mais ce corps, paradoxalement, s'est libéré des contingences physiques. C'est un corps transfiguré, spirituel, glorieux, pénétré de lumière divine, et par là même en lien direct avec l'univers invisible du Créateur. Son regard à la fois pénétrant et évanescent rappelle un peu le chat de Cheshire de Lewis Carroll, dont le sourire flotte encore un bref instant après que sa forme se fût évanouie. Son linceul devient comme une vague d'énergie qui se fusionne avec le nimbe de lumière, qui à son tour vient se dissoudre dans l'étendue d'un ciel piqueté d'étoiles. Ce corps parcouru du flux énergétique divin pourrait correspondre à celui que Lacan désigne comme « corps de jouissance », ce corps pulsatile et vibrant des énergies primordiales.

Tandis que les naturalistes du 15^{ème} siècle (tels que Piero della Francesca par exemple) ont représenté l'instant surnaturel de la résurrection comme une action physique du Rédempteur surgissant, sculptural, du sépulcre, et que même Dürer, dans la xylographie de la *Grande Passion* (...) ne représente qu'un christ plastiquement lourd encadré de nuages (...), ici la vision s'est libérée de toute pesanteur, est décrite en tant que *phénomène lumineux* : le personnage divin est peu à peu absorbé par sa propre lumière dans un remous éblouissant (...)²³³.

²³³ *Ibid.*, p.93.

Ainsi, le Christ ressuscité de Grünewald, à l'instar du *Christ Pantocrator*, sert encore de Signifiant-Maître, de point d'intersection entre le monde dans lequel l'homme est incorporé et l'univers transcendant de la Loi qui le détermine, de l'Esprit qui le rêve. Le point focal du tableau de Grünewald, la pierre angulaire depuis laquelle tout entre dans son axe et s'ordonne, « l'objet de tout et le centre où tout tend » comme le nommait Pascal, c'est la figure sublime du Christ. Cette figure prodigieuse et éblouissante bloque le déploiement du regard perspectiviste, renvoyant l'homme à sa condition d'être soumis, incomplet, hétéronome.

Mais ce Christ est plus ambigu qu'il n'y paraît. Il ne possède en effet ni l'austérité, ni l'aspect hiératique du *Christ Pantocrator*, qui incarne l'art à son maximum d'ascétisme et à son minimum d'ouverture sur le monde matériel (autrement dit : l'art d' « avant l'époque de l'art », suivant cette expression de Hans Belting²³⁴). Bien au contraire, le Christ de Grünewald *fascine* le regard, l'attise et l'appelle. D'un côté, c'est un Christ reconnaissable, qui porte encore certain des traits du Jésus terrestre. Mais, d'un autre côté, ce Christ se présente comme pur événement lumineux, comme *corps spectaculaire* qui s'offre au regard. (Dans ce tableau, « non seulement ça regarde », mais aussi *ça montre*²³⁵ », comme disait Lacan.) Figure sublimée de la souffrance, il offre aux siens, par sa résurrection, l'ultime spectacle de la rédemption, donnant ainsi tout son sens à l'incarnation et livrant l'expression d'une vie terrestre accomplie. L'incarnation du Christ, comme nous l'avons vu, représente l'ambiguïté fondamentale de la religion chrétienne, sa pierre d'achoppement et, pour de nombreux auteurs, la brèche ouverte vers la dimension profane et la naissance du sujet autonome moderne.

Le Christ est-il ici symbole du divin auquel on ne peut accéder qu'à *ne pas le voir*, c'est-à-dire par un exercice de recueillement qui favorise l'aveuglement, le détachement du monde et la dépossession de soi ? Ou encore est-il, en tant qu'être incarné, le modèle suprême vers lequel il faut tendre par l'*imitation*, ce « Moi Idéal », ce corps rêvé de la

²³⁴ Hans Belting, *Image et culte : une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, trad. Franck Muller, Paris, Cerf, Coll. « Histoire », 2007.

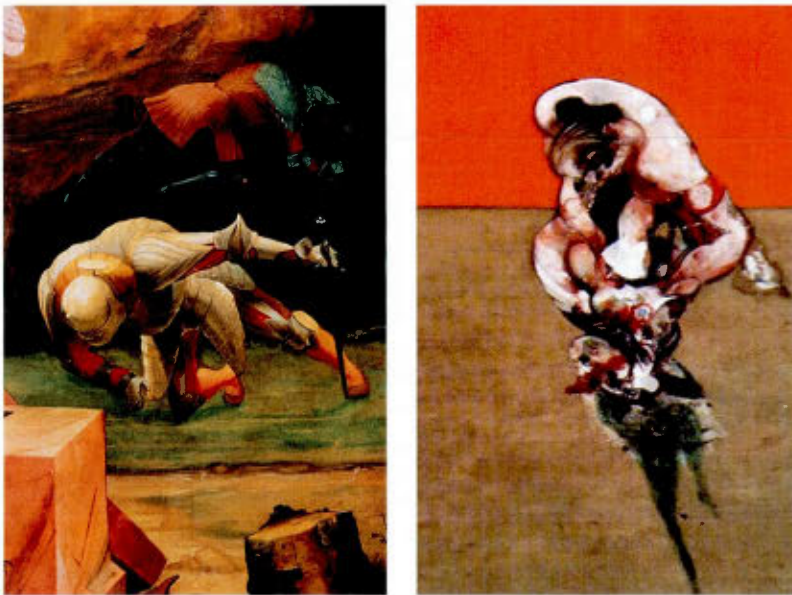
²³⁵ Jacques Lacan, « La schize de l'œil et du regard » in *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire Livre XI* (1964), Paris, Seuil, 1973, p.88.

maîtrise, de l'accomplissement et de la pleine possession de soi dont Lacan verra l'utopie dans le reflet du miroir ou dans l'image de tout semblable qui fascine et impressionne ? Ou la figure magnifiée du Christ est-elle, dans le tableau de Grünewald, l'incarnation liminaire de ce « double fantomatique », de ce « spectre de la valeur » qui, dans les temps modernes comme le dira Marx, ne cesse de revenir hanter le sujet sans pourtant jamais être tout à fait présent ?

Mais ce tableau, scindé en deux comme il l'est, présente en outre un autre versant, un second point d'entrée. Celui-ci se localise, pour nous, dans la figure du gardien du tombeau en pleine chute au plan médiane du tableau, ce personnage insolite aux allures de pantin dont le mouvement, coupé net dans son élan, semble préfigurer les effets pétrifiants d'une photographie prise au millième de seconde. La représentation des soldats foudroyés par la résurrection du Christ est relativement fréquente dans l'iconographie de l'époque, chez Piero della Francesca par exemple, où les gardiens du tombeau sont présentés comme endormis, loques ahuries et démunies face à l'imposante érection du Christ (Fig.8). Mais à notre connaissance, aucune de ces représentations ne comporte de figures qui présentent l'étrangeté manifeste et la dimension spectrale du soldat tombant de Grünewald.

Cette figure absolument atypique nous apparaît captivante à plus d'un égards. D'abord, on peut y voir la représentation de l'androïde humain pris dans la grille perspectiviste, autrement dit dans le paradigme moderne de la représentation et du sujet. Cette figure, qui dut paraître assez insolite aux observateurs contemporains du tableau, nous semble en fait incarner ou personnifier le sujet autonome moderne (ou du moins en constituer le germe, la forme embryonnaire) ; c'est-à-dire cette entité refermée sur elle-même et qui s'autogouverne, virtuellement affranchie de toute autorité transcendante et libre de se créer un monde au milieu du désert ; ce personnage ficelé à la fois dans son corps de chair, son amas de viande intime, et dans cette écorce dure qu'est son *égo*, c'est-à-dire cette couche protectrice individuelle et ce bouclier personnel à brandir dans la rencontre avec autrui. Le personnage est dépeint selon les lois de la perspective, comme dans plusieurs tableaux de la même époque. Mais alors que les soldats de Piero della Francesca, également rendus en perspective, nous sont présentés de manière

« naturaliste », comme s'ils appartenait à notre monde, le raccourci perspectiviste qui caractérise le soldat de Grünewald a quelque chose de beaucoup plus surnaturel et d'inhumain, comme s'il surgissait d'un autre monde. Il n'est d'ailleurs pas sans rappeler les figures des tableaux de Francis Bacon, figures qui représentent sans doute l'expression picturale la plus achevée du « dernier homme » enkysté en lui-même au sein d'un « néant meublé²³⁶ » :

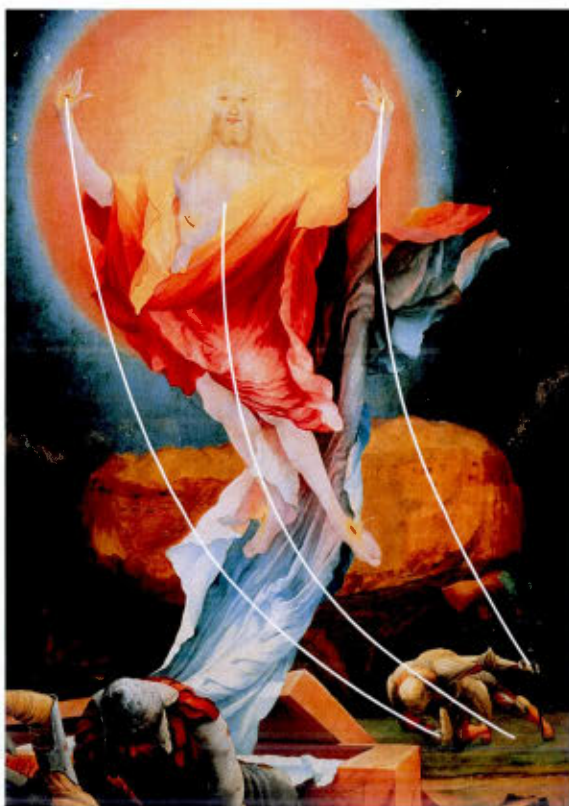


Le « spectre » perspectiviste qui, pour ainsi dire, hante ou enveloppe la figure du soldat tombant devient un « signifiant » en soi, la marque de la Loi à laquelle le corps se soumet. Le mouvement du soldat, interrompu en pleine chute, fait par ailleurs en sorte d'inclure celui-ci dans une temporalité résolument séculaire, celui du temps « mécanique » de la succession d'instantanés discrets qui peuvent être isolés et, comme dans le cas présent, *figés du regard*. Tel le sujet moderne, dont la vie s'inscrit (du moins, en bonne partie) au sein d'une temporalité autonome et individuelle, la figure apparaît ici suspendue entre un avant et un après, entre un passé aux déterminations multiples et un futur chargé de peurs tout autant que de promesses – la vie comme tension permanente

²³⁶ Sloterdijk, *op.cit.* (1996), p.33.

et désir qui cherche à s'affirmer, comme *volonté de puissance*.

Mais ce personnage, à l'instar du Christ, possède un double statut. Car si, suivant la logique de la scène, vraisemblablement il tombe, on pourrait aussi s'imaginer qu'il se relève, ou qu'il émerge en rampant des ténèbres et lentement se dresse, tel un insecte appelé par la lumière. Il faut également noter cette étrange coupole ornant le derrière de sa tête, coupole qui, recueillant les reflets chauds et dorés de la lumière christique, n'est pas sans rappeler l'auréole des saints. La figure du soldat est en outre positionnée dans l'axe d'une ligne de fuite qui se trouve tout juste à la droite du Christ ; cet axe est par ailleurs le même à partir duquel le Christ, si l'on se fie à l'inclinaison de ses jambes, a dû prendre son envol. C'est comme si le soldat se préparait, à son tour, dans cette armure qui devient dès lors charpente de fusée, et en empruntant cette rampe de lancement qui lui est donnée par le couvercle du tombeau, à décoller pour aller prendre la place du Christ.



Il était d'ailleurs de l'injonction même du Christ quittant le tableau que le fidèle prenne sa place pour devenir présence du divin : « Il est de votre intérêt que je m'en aille, car si je ne m'en vais pas, l'Esprit ne viendra pas à vous. Mais si je m'en vais, je vous l'enverrai » (Évangile de Jean, 16, 5-11). À partir du moment où le soldat vient se substituer au Christ, et donc occuper la position du Maître, c'est toute la structure ontologique du monde qui se trouve atteinte, la perspective se renverse et nous pouvons pénétrer dans l'espace de la conscience réflexive, dans le régime spéculaire de l'éternelle mise en spectacle de soi, où c'est dans l'*ici* et le *maintenant* que doit triompher l'humain.

L'étrange tableau de Grünewald nous a ainsi fourni les coordonnées de base pour articuler ce qui nous a semblé pouvoir constituer une allégorie inusitée du statut du corps et de la condition subjective et existentielle de l'époque moderne. Tout ce qu'il y avait à faire était d'expulser le Christ, tel un organe devenu obsolète dans le système symbolique de notre époque, et de concentrer pleinement notre regard sur cette figure qui sans cesse tombe, ou émerge de l'obscurité pour ressusciter dans la dimension spectaculaire de son corps de lumière, puis, sur les objets désertés qui l'accompagnent, la densité atmosphérique et le bruissement du silence qui l'environnent.

Nous allons maintenant tenter de montrer, dans une seconde partie de cette thèse, pourquoi c'est la photographie qui, plus que la peinture, nous a semblé être le médium tout désigné pour développer une telle allégorie. Pourquoi seule la photographie nous semblait apte à pouvoir rendre compte de la structure paradoxale de ce soldat tombant, et à faire de cette structure paradoxale l'expression même du sujet individuel moderne, ce microcosme étrangement coupé de tout cosmos et pensant pouvoir trouver en lui-même sa propre finalité. Pourquoi seule la photographie, en d'autres termes, pouvait rendre compte de *l'ascension du sujet* – cette ascension qui se fait au prix de la « mort de Dieu » – et de son *déclin* tout à la fois, situation paradoxale et déchirante que Nietzsche – et des auteurs comme Foucault et Lacan après lui – entreprirent de théoriser.

PARTIE 2 : LA CRISE DU SUJET MODERNE

CHAPITRE 5 – LA PHOTOGRAPHIE, LE « PROGRAMME RÉALISTE » ET SES RAPPORTS AU RELIGIEUX

5.1 L'INVENTION D'UNE TECHNIQUE ET D'UN PROCÉDÉ PICTURAL

Une très grande quantité d'écrits ont été consacrés à la documentation et à la description de la naissance et du développement de la photographie, ainsi qu'à l'analyse des liens que celle-ci entretient avec la question du réalisme. Nous tenterons d'en fournir ici un bref survol, en nous basant principalement sur les écrits de Beaumont Newhall (*The History of Photography*, 1982), de Philippe Dubois (*L'Acte photographie*, 1983), de Henri Van Lier (*Philosophie de la photographie*, 1983), de Kendall Walton ("Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism", 1984), d'Yves Michaud (« Les Photographies : images, reliques ou vrais-semblants? », 1985), de Jean-Marie Schaeffer (*L'Image précaire*, 1987), d'Anne McCauley (« Arago, l'invention de la photographie et le politique ») et de Christian Sixiou (*Les Grandes dates de la photographie*, 2000).

Pour l'essentiel, on attribue l'invention de la photographie aux recherches de Joseph-Nicéphore Niepce, Isidore Niepce et Louis-Jacques-Mandé Daguerre en France, et de William Henry Fox Talbot en Angleterre, qui ont tous, plus ou moins simultanément, développé et perfectionné, entre le milieu des années 1820 et le début des années 1840, des méthodes pour enregistrer et fixer les images telles qu'elles se produisent à l'intérieur de la *camera obscura*. Il importe toutefois de mentionner qu'à la même époque, de nombreux autres savants et inventeurs travaillaient parallèlement sur le même projet à différents endroits du globe, bien que ces recherches ne prenaient que rarement en compte celles des autres, soit par ignorance de celles-ci, soit par esprit de compétition. L'invention de la photographie semble donc découler d'un « *Zeitgeist* », et comme l'observe Christian Sixiou, « tout était prêt pour que la photographie arrive²³⁷ », les connaissances nécessaires à son élaboration étant en germe depuis des siècles : « Car si

²³⁷ Christian Sixiou, *Les Grandes dates de la photographie*, Paris, Éditions VM, 2000, p.52.

l'on résume, la camera obscura était d'une utilisation courante, les lentilles étaient utilisées depuis 1550, le diaphragme depuis 1568, on savait que le chlorure d'argent noircissait à la lumière, et enfin que l'acide nitrique arrêta ce noircissement (1787)²³⁸. » Il ne fallut donc que la volonté de réunir ces diverses connaissances et de les systématiser au point d'en faire un procédé à part entière.

Ainsi, à Nicéphore Niepce, on attribue la première fixation, en 1826, d'une image sur une plaque d'étain rendue sensible à la lumière par une couche de bitume de Judée. Cette image est une reproduction, par contact direct, d'une gravure représentant le Cardinal d'Ambroise (ce qui positionne d'emblée les recherches sur la photographie dans le prolongement des arts graphiques). Quelques mois plus tard ou l'année suivante (la date demeure imprécise), Niepce parvient à fixer, toujours sur une plaque d'étain recouverte de bitume, après une exposition de plus de huit heures, une image produite par la *camera obscura* : le désormais fameux *Point de vue pris de la fenêtre à Saint-Louis-de-Varenes* (Fig. 9). Il nommera ce procédé l'« héliographie » (du grec *helios*, « soleil », et *graphein*, qui veut dire « tracer », « entailler », et qui renvoie aussi bien à l'acte d'« écrire » qu'à celui de « dessiner »).

Mais ce ne sera pas avant les années 1830 avec Daguerre, peintre et décorateur, et Isidore Niepce, fils de J.-Nicéphore Niepce avec qui Daguerre s'est associé en 1833, que cette découverte sera perfectionnée et systématisée au point de pouvoir être dévoilée publiquement. La contribution fort importante de Talbot – homme de sciences, mathématicien, botaniste et philologue – est l'invention, autour de 1835, du négatif, qui permet non seulement de fixer l'image, mais de la reproduire ensuite sur différents supports. Talbot, voyant également un lien entre ses recherches et celles menées dans le domaine des arts graphiques, appellera les images obtenues par son procédé des « dessins photogéniques ». En 1841, il fera breveter ce procédé sous le nom de « calotype » (du grec *kalos*, « beau »).

L'année 1839 fut marquante pour la photographie, et tout particulièrement en France. Déjà, le 6 janvier 1839, sur la base d'un communiqué de presse envoyé par François

²³⁸ *Ibid.*, p.52.

Arago²³⁹, la *Gazette de France* rapportait : « Cette découverte tient du prodige. Elle déconcerte toutes les théories de la science sur la lumière et sur l'optique, et fera une révolution dans l'art du dessin²⁴⁰ ». Selon l'auteur de cet article fort enthousiaste – qui présente la photographie comme une découverte qui relève tout à la fois du miracle, des sciences et des arts graphiques –, Daguerre s'était servi d'une *camera obscura* dans laquelle il avait placé « une pièce de cuivre nue » qui, après avoir été exposée quelques minutes au soleil, se trouva « couvert[e] d'un dessin ravissant ». Sur ce l'auteur conclut, en déformant quelque peu le procédé de Daguerre²⁴¹ : « il ne s'agit plus que d'une courte opération matérielle de lavage, je crois, et voici que le point de vue qui a été conquis en si peu de momens [*sic*] reste invariablement fixé et que le soleil le plus ardent ne peut plus rien pour [le] détruire²⁴². »

Après des négociations complexes avec la Chambre des députés, la technique mise au point par Daguerre fut officiellement présentée au cours d'une séance de l'Académie des Sciences de Paris le 19 août 1839. Elle fut aussitôt enregistrée dans le domaine public et reçut un accueil généralement très favorable de la part de la communauté scientifique et de la population (assez, d'ailleurs, pour susciter chez cette dernière un engouement immédiat qu'on qualifia de « daguerréotypomanie²⁴³ »). Le terme de « photographie » (du

²³⁹ À ce sujet, Anne McCauley écrit : « La figure clé dans la naissance publique de la photographie est sans conteste François Arago (1786-1853). Astronome, mathématicien, homme politique, vulgarisateur, savant de réputation internationale, il était en 1839, ainsi qu'on le présente dans les histoires de la photographie, secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences et représentant du peuple à la Chambre des députés, où il siégeait sur les bancs des "républicains". Aussi se trouvait-il dans une position idéale pour requérir la reconnaissance publique envers Daguerre (et Niepce). Son rôle de pionnier dans le lancement de la photographie a rarement été questionné, et ses motivations paraissent transparentes : en tant que scientifique ayant participé lui-même à des expérimentations optiques, il était tout naturel qu'il fût impressionné par la découverte capitale de Daguerre, et qu'il cherchât à attirer les honneurs de l'État sur une invention majeure (ainsi que l'histoire devait le confirmer) acclamée de tous. Son rejet de la réclamation d'antériorité de Talbot semble être un effet du nationalisme français et le succès de sa démarche d'indemnisation atteste de sa popularité en tant qu'éminent scientifique. » (Anne McCauley, « Arago, l'invention de la photographie et le politique », *Études photographiques*, n° 2, Mai 1997, [En ligne], URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index125.html>, p.3 de la version imprimable)

²⁴⁰ Henri Gaucheraud cité par McCauley, *op.cit.*, p.2 de la version imprimable.

²⁴¹ Ainsi McCauley observe-t-elle que « Gaucheraud omet de mentionner la couche d'argent qui recouvrait la plaque de cuivre, ainsi que les étapes de la sensibilisation et du développement. » (McCauley, *op.cit.*, p.24 de la version imprimable)

²⁴² Gaucheraud cité par McCauley, *op.cit.*, p.2 de la version imprimable.

²⁴³ Voir à cet effet une gravure de 1840 de T.H. Maurisset portant ce titre et reproduite notamment dans Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

grec *photos*, « lumière », et *graphein*, « tracer », « dessiner », « écrire ») est attribué à Sir John F.W. Herschel (1792-1871), scientifique et astronome britannique, qui le proposa, de même que ceux de « négatif » et de « positif », à Talbot en 1839. Ces termes furent rapidement adoptés universellement. Tel est donc, *grosso modo*, le panorama historique où, du fond des siècles et en l'espace de quelques décennies, vinrent converger un grand nombre de recherches et de connaissances pour donner naissance à la technique photographique.

À un niveau technique, le dispositif photographique est une sorte de *camera obscura* hautement sophistiquée²⁴⁴ – et qui le deviendra de plus en plus avec les innovations technologiques qui se sont succédées jusqu'à nos jours – permettant de fixer de manière instantanée et avec un haut degré d'exactitude des portions du monde visible situées à l'extérieur de cette chambre obscure et de les reproduire à volonté. Ainsi le *Dictionnaire universel de la langue française* définissait-il en 1895 la photographie : « Art de fixer par des procédés chimiques les images formées dans une chambre obscure et d'en reproduire les épreuves sur papier en aussi grand nombre que l'on veut²⁴⁵. » L'image qui surgit d'un tel processus est donc, fondamentalement, une empreinte physique des rayons lumineux provenant d'un objet sur une surface photosensible (autrement dit : sur une surface de réflexion dotée d'une « mémoire », d'où l'expression, attribuée à l'écrivain Aristide Bruant, « les miroirs qui se souviennent » pour désigner les daguerréotypes). Une photographie, à la base, est une trace de lumière obtenue et fixée par des moyens physicochimiques : des photons qui proviennent d'une certaine tranche d'espace distante du boîtier photographique (qui fonctionne sur le modèle de la *camera obscura*) ont

²⁴⁴ Jonathan Crary, sans nier que l'appareil photographique et la *camera obscura* soient profondément liés dans leur fonctionnement intrinsèque, suggère toutefois que la photographie naît « dans le cadre d'un environnement social, culturel et scientifique où s'est déjà produite une coupure profonde avec les conditions de vision présumées par [le dispositif de la *camera obscura*]. » (Crary, 1990, *op. cit.*, p.55). Pour Crary, en effet, il se produit autour des années 1820 et 1830 un changement du paradigme de la vision faisant en sorte que celle-ci n'est plus perçue dans sa variante cartésienne, c'est-à-dire comme *désincarnée* et en connexion directe avec la partie rationnelle de l'âme, mais comme conditionnée par l'expérience d'un corps immergé dans le monde, et donc comme *incarnée*. Cette thèse, loin de contredire les notions de « paradoxe photographique » et de « crise du sujet » que nous tenterons de développer dans le cadre des prochains chapitres, vient plutôt supporter celles-ci, en suggérant que la photographie naît, précisément, au cours d'une période de bouleversements ontologiques et épistémologiques profonds.

²⁴⁵ Cité par Sixiou, *op.cit.*, p.17.

traversé les lentilles de l'objectif dont est muni ce boîtier et sont venus altérer une surface photosensible (selon l'option noircir/ne pas noircir).

Bien qu'elle fût dès sa naissance considérée, et notamment par Talbot lui-même, comme une extension du dessin et une aide potentielle à l'art du portrait²⁴⁶, la photographie, dans la mesure où elle est un effet causal du monde visible, où elle naît d'un processus physicochimique au cours duquel « le réel a, pour ainsi dire, brûlé le caractère d'image²⁴⁷ », se présente d'emblée comme une représentation d'une nature foncièrement différente de celle des images « faites de main d'homme » comme le dessin, la gravure et la peinture. Suivant la typologie des signes établie par Charles S. Peirce, l'image photographique, contrairement aux peintures et aux dessins qui relèvent de l'*icône* et du *symbole*, appartiendrait, d'entrée de jeu, à l'ordre de l'*indice*, c'est-à-dire, comme l'écrivait Peirce en 1903, d'un « signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet²⁴⁸. » Ce qui ferait d'elle une image « *acheiropoïète* » (qui signifie littéralement, en Grec, « non fait de main d'homme », et renvoie à l'idée d'une image de nature divine) : « la photographie comme vraie image est une sorte d'*icône* *acheiropoïète* où la chose même laisse son empreinte et presque une part d'elle-même²⁴⁹ » Comme le souligne d'ailleurs astucieusement Henri Van Lier, « photographie est un mot ambigu. La graphie, écriture ou dessin, est l'acte humain par excellence ; et la

²⁴⁶ Talbot, qui était pourtant, contrairement à Daguerre, un scientifique avant d'être un artiste et un créateur d'images, affirma, dans une lettre écrite en 1841 : "One of the most important applications of the new process, and most likely to prove generally interesting, is, undoubtedly, the taking of portraits" (Henry Fox Talbot, "Two Letters on Calotype Photogenic drawing" (1841), dans Mike Weaver (éditeur), *Henry Fox Talbot. Selected Texts and Bibliography*, Boston, G.K. Hall & Co., 1993, p.60). Comme le fait en outre remarquer Christian Sixiou (*op.cit.*, p.12), au 19^{ème} siècle, 90% de la production photographique était des portraits, prolongeant par là des pratiques comme celle du « physionotrace », cet appareil technique qui permettait de produire à bon marché des visages en silhouettes. Ainsi Gisèle Freund écrit-elle que le « physionotrace n'a rien à voir avec la découverte technique de la photographie, mais on peut le considérer comme son précurseur idéologique. » (Gisèle Freund citée par Sixiou, *op.cit.*, p.12).

²⁴⁷ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », dans *Poésie et révolution*, traduction française de M. de Gandillac, Paris, Denoël, 1971, pp.18-19.

²⁴⁸ Charles Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, p.140, 2.248. Les principaux auteurs ayant employé, à la suite de Peirce, la catégorie de l'« indice » pour analyser la photographie sont Roland Barthes (« Le Message photographique », 1961, et *La Chambre claire*, 1980), Rosalind Krauss (« Notes On the Index : Seventies Art in America », 1977), Philippe Dubois (*L'Acte photographique*, 1983), Henri Van Lier (*Philosophie de la photographie*, 1983) et Jean-Marie Schaeffer (*L'Image précaire*, 1987).

²⁴⁹ Yves Michaud, « Les Photographies : reliques, images ou vrais-semblants ? » in *Critique*, Tome XLI, no 459-460, Paris, août-septembre 1985, p.766.

lumière, agent physique, ne saurait dessiner ni écrire²⁵⁰. » Le terme d'*image*, appliqué à la photographie, serait même, en toute rigueur, impropre; Van Lier suggère plutôt de penser la photographie comme « effet » (« *Photo-effet. Effet-photo*²⁵¹. »), ou encore comme « évènement » : « l'évènement photographique : la rencontre de ces photons et de cette pellicule²⁵². » L'empreinte photographique est, bien sûr, obtenue dans une certaine distance, dans la mesure où la lumière est filtrée par un objectif muni d'un obturateur et d'un diaphragme, et son inscription déclenchée par une décision de l'homme. Sa nature indicielle fait néanmoins en sorte qu'elle s'affiche comme une image qui est causée par quelque chose d'*indépendant* de l'homme, en l'occurrence la lumière qui s'est imprimée de manière *naturelle* sur un support qui vient dès lors témoigner, comme par magie, de l'émergence d'une *présence autonome*.

Pour la situer plus spécifiquement dans le domaine du portrait, la photographie, qui est une sorte d'« écriture automatique » du monde, sans qu'intervienne directement la main humaine, pourrait s'apparenter au voile de la Sainte Face, où le visage du Christ est venu s'inscrire sur la surface du suaire par contact direct, dans une sorte de décalcomanie comparable à celle de l'imprégnation de la pellicule photosensible. Le suaire de Turin « serait, selon certains scientifiques, théologiens ou illuminés, le premier négatif au monde²⁵³. » Ce suaire, qui fit son apparition en Champagne (France) en 1357, fut photographié pour la première fois en 1898 par le photographe amateur italien Secondo Pia, qui constata que le négatif qui en résultait faisait l'effet d'un *positif*, établissant ainsi une correspondance entre le suaire et le négatif photographique (le suaire fonctionnerait comme le négatif du corps du Christ, donc comme l'empreinte de son corps physique). L'expérience photographique de Pia sur le Saint-Suaire s'est répétée et poursuivie jusqu'en 1931, date à laquelle on put enfin révéler de manière satisfaisante le corps supposé du Christ au complet. Comme l'analyse Maria Giulia Dondero :

²⁵⁰ Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, Paris, Cahiers de la photographie, 1983, p.28.

²⁵¹ *Ibid.*, p.28.

²⁵² *Ibid.*, p.15.

²⁵³ Sixiou, *op.cit.*, p.20.

Il faut se rappeler en effet que ce sont les stratégies du renversement du négatif au positif, typiques du fonctionnement à empreinte et du développement photographique, qui nous ont permis de *révéler* et de *faire émerger* le corps de Jésus Christ sur le saint suaire, et de mettre en lumière la *naturalité* de cette empreinte. En effet, après plusieurs expériences scientifiques sur le saint suaire – qui ont montré que les traces provenaient d'une action « naturelle » non intentionnelle entre le corps et l'étoffe –, est né le mystère de l'image sans médiation, sans auteur, sans mains, en un mot, *acheiropoïète*. Et le négatif photographique comme le suaire assument ainsi le statut d'empreintes non encore développées, encore à révéler. A partir de là, le mécanisme typiquement photographique qui transforme le négatif en positif, à savoir le mécanisme qui permet la révélation, comme dans le cas de la révélation du saint suaire, a été interprété comme quelque chose qui parle *au nom de la transcendance même*²⁵⁴.

Il est d'ailleurs intéressant de noter, à cet égard, que l'un des premiers « dessins photogéniques » – réalisé en 1839 par un artiste inconnu et faisant partie de la collection personnelle de Talbot – représente le visage du Christ superposé à la feuille d'un arbre, représentation qui pourrait faire office de symbole de la « nature » et du « divin » tout à la fois (Fig.10). Ainsi, dès le 19^{ème} siècle, la photographie semble avoir été comprise comme la réalisation du savoir scientifique et comme contribution possible à l'art du portrait, mais aussi comme message « naturel », comme image qui se produit pour ainsi dire « sans mains », selon un processus autonome initié par l'homme, certes, mais qui échappe à son plein contrôle, et semble impliquer la présence d'une forme de *transcendance* : la *lumière* qui assure le lien entre une présence originelle et son inscription sur pellicule. Les premiers textes sur la photographie glorifient, dans l'ensemble, ce procédé « magique » qui permet d'immobiliser, de reproduire et d'accumuler les apparences fugitives du monde. Même les esprits les plus pénétrants et articulés de l'époque emploient ce ton mêlé d'enthousiasme, d'émerveillement et de révélation quasi religieuse face à ces images qui enregistrent la présence, la conservent et la font, en quelque sorte, *ressusciter*. Ainsi Talbot dépeint-il, en un mélange de fascination et d'exaltation, le passage du négatif au positif en photographie :

²⁵⁴ Maria Giulia Dondero, « Les supports médiatiques du discours religieux », dans *Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne], Actes de colloques, 2008, *Vers une sémiotique du médium*. URL : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2731>

This *revival*, (...), not only restores the picture to its pristine state, but frequently causes fresh details and minutiae to appear in the picture, which had not appeared before, at the time when it was first *brought out*, or rendered visible (...). These details, therefore, had been lying in an invisible state on the paper all this time, *not destroyed* (which is the most extraordinary thing) *by so much exposure to sunshine*²⁵⁵.

Dans un texte de 1839, et donc contemporain de la naissance de la photographie, Talbot émet des considérations qui viennent lier tout à la fois son esprit scientifique – fervent d'analyse et de maîtrise des phénomènes naturels – sa foi religieuse et sa fascination pour le phénomène lumineux :

An attentive and unprejudiced examination of the ancient authorities will, I think, convince every one, that one of the chief objects of heathen worship was the Sun. (...) The next great divinity of the heathen, to whom I shall advert, is the goddess of Nature. Of the many names by which she is invoked in different countries, this one appears to me to be the most expressive and significant, and to combine together and explain most clearly the meaning of her multiform attributes. I have therefore adopted it²⁵⁶.

À quoi il ajoute, dans son célèbre texte de 1844 intitulé « The Pencil of Nature », faisant de la photographie la création de cette « Nature » qu'il dit avoir adoptée comme divinité, et rattachant celle-ci au domaine des productions picturales :

[Photographs'] are impressed by Nature's hand; and what they want as yet of delicacy and finish of execution arises chiefly from our want of sufficient knowledge of her laws. When we have learnt more, by experience, respecting the formation of such pictures, they will doubtless be brought much nearer to perfection; and though we may not be able to conjecture with any certainty what rank they may hereafter attain to as pictorial productions, they will surely find their own sphere of utility, both for completeness of detail and correctness of perspective²⁵⁷.

²⁵⁵ Henry Fox Talbot, "Two Letters on Calotype Photogenic drawing" (1841), dans Mike Weaver (éditeur), *Henry Fox Talbot. Selected Texts and Bibliography*, Boston, G.K. Hall & Co., 1993, p.63.

²⁵⁶ Henry Fox Talbot, "The Antiquity of *Genesis*" (1839), dans Mike Weaver (éditeur), *Henry Fox Talbot. Selected Texts and Bibliography*, Boston, G.K. Hall & Co., 1993, p.43

²⁵⁷ Henry Fox Talbot, "The Pencil of Nature" (1844), dans Mike Weaver (éditeur), *Henry Fox Talbot. Selected Texts and Bibliography*, Boston, G.K. Hall & Co., 1993, pp.75-76.

5.2 PHOTOGRAPHIE ET RÉALISME

Comme l'image photographique résulte d'un processus relevant, du moins en apparence, des seules lois de la physique et de la chimie, processus par ailleurs soustrait à la sensibilité humaine (aux désordres sensoriels et aux « passions ») et faisant l'économie d'un système symbolique cryptique susceptible d'« opacifier » notre rapport juste aux choses, elle est généralement considérée, dès son apparition, comme une étape nouvelle, voire dernière, dans la quête de saisie transparente et de conquête du réel qui caractérise la modernité : « Son invention simultanée dans plusieurs pays européens est rapidement expliquée par le climat de positivisme, d'industrialisation et de démocratisation dans lequel un nombre croissant de consommateurs, épris d'ici et maintenant, auraient été demandeurs de représentations plus fidèles et moins coûteuses du monde matériel²⁵⁸. »

Comme le démontre Philippe Dubois dans *L'acte photographique*, la photographie fut largement perçue, à sa naissance, comme un « miroir du réel » (« un miroir qui se souvient », pour reprendre l'expression de A. Bruant), c'est-à-dire comme « une imitation on ne peut plus parfaite de la réalité²⁵⁹. » C'est tout le discours de la ressemblance : la photographie imite avec vraisemblance le monde, dont elle serait l'« analogon parfait²⁶⁰ ». Dans toute photographie, il y aurait donc *analogie*, c'est-à-dire *proportion* (« étymologiquement, c'est-à-dire en des temps plus heureux du langage, *analogie* voulait dire *proportion*²⁶¹ ») : proportion entre les éléments de structure, de forme, de teinte, de saturation, de texture, d'ombre et de lumière de l'image, d'une part, et ceux du référent, d'autre part. Pour les tenants du réalisme, qui s'élèvent au 19^{ème} siècle contre la montée du romantisme, dont Baudelaire se fait l'un des principaux représentants²⁶², la photographie « tient cette capacité mimétique, (...), de sa nature

²⁵⁸ McCauley, *op.cit.*, p.2 de la version imprimable.

²⁵⁹ Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, Bruxelles, Labor, 1983, p.21.

²⁶⁰ Roland Barthes, « Le message photographique » (1961) dans *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p.11.

²⁶¹ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p.48.

²⁶² Pour Baudelaire, la création artistique est une activité compositionnelle qui est à la fois expression du sujet et divulgation de l'Être dans sa vérité, révélation d'une essence inaccessible de manière empirique :

technique même, de son procédé mécanique, qui permet de faire apparaître une image de manière 'automatique', 'objective', presque 'naturelle' (selon les seules lois de la physique et de la chimie), sans qu'intervienne *la main* de l'artiste²⁶³. C'est donc sa nature *indicielle*, telle que nous l'avons présentée plus tôt, qui viendrait garantir la ressemblance entre l'image et son référent. Roland Barthes, dans son célèbre texte de 1961 intitulé « Le message photographique », reprenant les catégories sémiotiques établies par Peirce, explicitera ce rapport singulier de la photographie au monde et à la représentation en la qualifiant, du moins dans un premier temps de sa réflexion²⁶⁴, de « message sans code²⁶⁵ », puisque « pour passer du réel à sa photographie, il n'est nullement nécessaire de découper ce réel en unités et de constituer ces unités en signes différents substantiellement de l'objet qu'ils donnent à lire; entre cet objet et son image, il n'est nullement nécessaire de disposer d'un relais, c'est-à-dire d'un code²⁶⁶. »

Cette particularité de l'image photographique semble lui permettre d'acquérir exactitude, précision, objectivité et véracité d'une manière, et à un degré, que les images faites de « main humaine » n'avaient jamais pu atteindre. À ses débuts, la photographie semble donc, dans le domaine visuel, mener à terme le programme *réaliste*, c'est-à-dire ce que

« une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même » (*L'art romantique*, Paris, Garnier, 1962, p.503). L'aversion profonde de Baudelaire à l'endroit du réalisme et de l'idéologie scientiste qui gagne en importance au 19^{ème} siècle le porte tout naturellement à critiquer la photographie, qu'il perçoit comme une reproduction servile, une copie engluée dans l'expérience sensible la plus contingente et triviale. Elle ne saurait par ailleurs être selon lui une activité créatrice car elle remplace la créativité humaine, censée décomposer le monde sensible et le recomposer selon une loi purement intérieure, par le froid mécanisme d'une machine. Aussi la photographie, pour Baudelaire, ne saurait-elle relever du domaine de l'art, dont la tâche n'est pas de copier le monde, mais d'en « recréer » la structure profonde, d'en révéler l'identité secrète. On notera l'arrière-fond platonicien de la posture baudelairienne, qui semble en effet constituer une variante du paradigme de la vision qui avait cours chez les Grecs et que la modernité, comme nous l'avons vu avec Heidegger, « corrompt » et déplace pour ouvrir le champ du monde objectif et du savoir scientifique. Par sa posture critique, Baudelaire vient par ailleurs confirmer l'idée selon laquelle la photographie ne relèverait par du domaine de la fiction et de l'artifice, mais serait un enregistrement neutre et objectif du réel. Pour une analyse plus détaillée, voir Philippe Dubois, *op.cit.*, p.24 et suivantes.

²⁶³ Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, Bruxelles, Labor, 1983, p.21.

²⁶⁴ La position de Barthes par rapport à la dimension indicielle de la photographie se révèle en fait très complexe et nuancée, en particulier dans *La Chambre claire* (1981). Dans ce livre, Barthes, s'il reprend les notions de « trace », d'« indice » et de « message sans code », les dissocie néanmoins de tout mimétisme et de ressemblance analogique. La trace devient pour Barthes le signe d'une authentique *présence*, mais la valeur de cette présence doit peu à sa ressemblance visuelle avec la chose dont elle est la trace.

²⁶⁵ Barthes, *op.cit.* (1961), p.11.

²⁶⁶ *Ibid.*, pp.10-11.

peintres, dessinateurs et graveurs avaient peine à réaliser, cet idéal d'un art « qui ne procède ni de l'imagination, ni de l'intellect et qui se limite à l'observation la plus minutieuse de la réalité²⁶⁷ », comme le décrivait en 1833 le critique d'art Jean-Baptiste Gustave Plancher.

La photographie, comme prolongement du regard et mode de redoublement mécanique du réel, vient donc également prolonger et redoubler le projet prétendu de la peinture réaliste qui s'est initié à la Renaissance. Elle est donc conditionnée, à la fois dans son dispositif, dans ses pratiques dominantes et dans la manière dont elle est généralement reçue (la « lecture » qu'on en fait), par l'ensemble des principes qui gouvernent la pratique du réalisme et par la structure historique et culturelle qui sous-tend celle-ci. La photographie, interprétée en termes psychanalytiques, vient donc agir, dès sa naissance, comme « Moi idéal » de la peinture et des autres arts graphiques, c'est-à-dire comme leur forme la plus parfaite et accomplie. Même la plus réaliste des peintures ne pouvait pas *mieux faire* que la photographie, d'où cette affirmation désormais célèbre de Delaroche : « À partir d'aujourd'hui, la peinture est morte²⁶⁸. » De la même manière, la peinture devint le référent de la photographie, son origine immémoriale, le fond idéologique qui la façonne de l'intérieur et la détermine. Autrement dit : la peinture se mit à agir comme le « surmoi » de la photographie : « [Un certain usage de la photographie] était paralysé par l'histoire de la peinture – il fallait faire ce que la peinture n'avait pas pu parfaitement réaliser : la reproduction de la réalité²⁶⁹. »

Mais pourquoi, plus précisément, même la plus réaliste des peintures ne peut-elle pas rivaliser avec la photographie ? Nous sommes ici inévitablement ramenés à un certain nombre de présupposés qui caractérisent l'aventure et le projet de la modernité. D'abord, comme le décrit Yves Michaud, « les images peintes ou dessinées (...) sont le résultat de processus créateurs obscurs et complexes qui impliquent des opérations à la fois mentales et corporelles, alors que les photographies sont des effets causaux d'opérations

²⁶⁷ Cité dans Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, p.1203.

²⁶⁸ Cité dans François Soulages, « La Fiction et la fable » dans François Soulages et alii, *Photographie et inconscient. Séminaire de philosophie*, Paris, Éditions Osiris, 1986, p.171.

²⁶⁹ Soulages, *op.cit.*, p.172.

mécaniques dont le détail peut être décrit²⁷⁰. » Qu'il en soit conscient ou non, l'artiste, doté d'une sensibilité particulière et sujet aux « passions », « fait passer l'image par une vision, une interprétation, une manière, une structuration, bref par une présence humaine qui marquera toujours le tableau²⁷¹ » ; la photographie, elle, en tant que procédé mécanique, n'interprète pas : elle se contente d'enregistrer sans discrimination ce qui se trouve là, cette présence objective jugée vraie et réelle qui se trouve face à l'appareil.

Car il faut préciser que l'image photographique, bien qu'elle résulte en effet d'un processus « naturel », s'inscrit dans la lignée du réalisme dans la mesure où elle est obtenue de manière rigoureusement dirigée, en l'occurrence par le biais d'une lentille fabriquée de manière très précise et selon l'usage contrôlé, guidé, codifié des procédés physicochimiques. Tous ces procédés et techniques sont employés de telle sorte qu'ils permettent de réaliser une *isomorphie* presque parfaite entre l'objet qui s'y trouve dépeint et ce que serait la perception oculaire humaine de ce même objet. Dans toute photographie, il y aurait donc *ressemblance* – terme crucial du réalisme, comme nous l'avons vu au chapitre 3 – entre la portion du monde photographiée et ce que l'œil humain – du moins l'œil « cartésien », réduit à son statut d'organe mécanique – perçoit directement. Dans toute photographie, il y aurait donc *rectitude* du regard et de « formes imagées », *correspondance* du sujet et de l'objet. C'est ce que l'historien de l'art Jean-Marie Schaeffer appelle le « champ quasi perceptif » de la photographie :

La relation analogique est (...) garantie par le dispositif optique dont la finalité technique n'est autre que la production d'une image traductible en champ quasi perceptif par superposition (partielle) des formes imagées avec des formes perceptives, finalité réalisée à travers une parenté de genèse de l'image photographique avec la perception physiologique²⁷².

La photographie agit ainsi conformément au paradigme moderne de la vision fondé sur l'hypothèse selon laquelle l'être humain, dont l'œil est connecté à un Œil supérieur – celui

²⁷⁰ Michaud, *op.cit.*, p.764.

²⁷¹ Dubois, *op.cit.*, p.26.

²⁷² Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire*, Paris, Seuil, 1987, p.40.

de la raison, qui se déclare, et tout particulièrement à partir de Kant, capable de décider de sa propre fondation des valeurs et qui, en cela, rivalise avec Dieu –, pourrait connaître directement la nature en travaillant sur la parfaite calibration de sa vision.

Dans cette perspective, l'appareil photographique pourrait donc être considéré comme un *automate*²⁷³ qui redouble la vision humaine désincarnée et idéalisée. Pour le théoricien Kendall L. Walton, les photographies, avant d'être des images, doivent être conçues comme des extensions de la vision et des aides à celle-ci, dans la mesure où, étant des duplicatas parfaits de perceptions humaines, elles nous permettent, ni plus ni moins, de « voir des choses qui ne sont pas en notre présence²⁷⁴. » En tant que prolongement du regard humain (et par conséquent du sujet cartésien conçu comme « œil »), la photographie, fonctionnant en vertu de lois qui sont à la fois rationnelles et naturelles, semble pouvoir atteindre directement le monde externe et en restituer les apparences avec plus de précision, d'efficacité et de rapidité que ne peut le faire l'être humain, aux prises avec un corps sujet aux manques et aux déficiences.

La peinture, ensuite, même lorsqu'elle se veut n'être qu'une « fenêtre ouverte », pour reprendre la métaphore d'Alberti, résulte toujours de l'aménagement progressif d'une surface, d'une construction touche après touche, couche par-dessus couche, et donc d'un travail manuel, qui implique un rapport charnel et sensuel à la surface picturale, rapport *propre à contaminer la pureté de la vision*. À l'inverse, la photographie demeure toujours fondamentalement de l'ordre d'un enregistrement automatique d'une portion du visible, enregistrement qui s'effectue *d'un seul coup d'œil*. Elle vient donc réaffirmer le paradigme cartésien de l'œil comme modèle de connaissance et, plus encore, de l'œil « angélique et désincarné », capable de capturer son objet *directement*, pour ensuite réintégrer, avec

²⁷³ Jean Baudrillard décrit ainsi l'automate, en des termes qui rapprochent celui-ci de l'appareil photo tout en soulignant sa dimension d'« inquiétante étrangeté », sur laquelle nous reviendrons au prochain chapitre : « l'automate n'a d'autre destination que d'être sans cesse mis en regard de l'homme vivant – à dessein d'être plus naturel que lui, dont il est la figure idéale. Double parfait de l'homme jusque (...) dans le fonctionnement de ses organes et de son intelligence – jusqu'à frôler l'angoisse qu'il y aurait à s'apercevoir qu'il n'y a aucune différence, que donc c'en est fini de l'âme au profit d'un corps idéalement naturalisé. (...) Ainsi l'interrogation de l'automate demeure ouverte, ce qui fait de lui une mécanique optimiste, même si la contrefaçon implique toujours une connotation diabolique. » (Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, pp.82-83).

²⁷⁴ Kendall L. Walton, « Transparent Pictures : On the Nature of Photographic Realism » in *Critical Inquiry*, December 1984, p. 252.

cet objet, la « chambre noire » de la conscience, où cet objet pourra renaître sous le regard de l'esprit, c'est-à-dire sous forme de représentation « claire et distincte ». Car rappelons que le sujet, chez Descartes et chez plusieurs des philosophes des Lumières qui lui succéderont, est d'abord et avant tout conçu tel un *œil monologique inflexible*, qui fonctionne exclusivement selon les lois de la physique et de l'optique, lois elles-mêmes réductibles aux mathématiques et qui sont, dès lors, l'expression de la Nature en tant que telle. La photographie vient glorifier tout à la fois la vue et le sujet de la modernité conçu comme « œil » qui semble répéter la vision première et naturelle, comme le décrivait, en des termes fort suggestifs, l'écrivain Daniel Defoe en 1705 :

Une nouvelle génération est née qui, pour résoudre les difficultés des systèmes surnaturels, imagine un être immense et puissant, représenté simplement sous la forme d'un Grand Œil. Cette optique infinie est conçue comme la nature naturante. (...) L'âme humaine est donc, pour ces naturalistes, une immense puissance optique. (...) De là vient qu'ils ramènent tous les êtres à des yeux²⁷⁵.

Finalement, comme l'a démontré Schaeffer²⁷⁶, l'espace photographique n'est jamais, à moins de trucages, donné comme composite, ni comme multiple (comme dans un tableau qui représenterait plusieurs épisodes bibliques au sein d'un même espace, par exemple). De même, alors que les images peintes ou dessinées peuvent représenter des entités imaginaires (des anges, etc.), la photographie, comme empreinte, demeure toujours liée à l'existence *absolument nécessaire et réelle* de ce qu'elle donne à voir. L'image photographique présente pour ces raisons les traits de ce que Descartes appelait l'*évidence* : le directement intelligible, l'indubitable, qui se présente sans détour à l'esprit. La photographie, en tant que preuve et évidence, semble nous livrer la chose *dans sa vérité*. Elle vient en cela soutenir la croyance en un certain *être-là* stable des choses, une présence originelle et substantielle que le médium photographique, jugé transparent, ne ferait que recueillir. En tant que modèle d'un regard neutre et impartial, détaché et désintéressé, qui valorise l'émergence du réel dans sa nudité, elle paraît en outre

²⁷⁵ Cité dans Crary, *op.cit.*, p.83.

²⁷⁶ Schaeffer, *op.cit.*, p.117 et suivantes.

s'opposer aux pratiques de la fiction, avec leur propension à voiler et éblouir, à produire du « non-être » sous des apparences de substantialité et de vérité²⁷⁷.

Pour toutes ces raisons, les partisans du réalisme voient en la photographie l'instrument d'une perception meilleure, plus juste, en continuité avec la structure naturelle du monde, « comme si [les photographies] étaient des répliques exactes des choses, des copies transparentes sans qu'intervienne aucune convention de représentation²⁷⁸ ». Dès le 19^{ème} siècle, la caméra, capable d'embrasser des pans complets du visible d'une vue complètement objective et transparente, a paru agir tel un œil infallible, n'être enfin qu'un regard limpide sur le monde entier. La photographie, comme technique, paraissait enfin remplir la promesse d'un éclairage de toutes choses et de tous les instants, suivant des constantes structurées qui allaient permettre au sujet autonome de se positionner fermement au sein d'un monde stable qu'il domine entièrement du regard. Elle semble en cela faire revivre un certain idéal qui était associé à l'« âge classique » tel que décrit par Foucault, avec sa volonté d'une mise en ordre globale, structurée autour de la primauté de la représentation et du privilège accordé à la cueillette de données empiriques et à l'organisation de ces données par la raison.

²⁷⁷ On peut évidemment identifier, dès le 19^{ème} siècle, des pratiques divergentes, qui naissent d'une volonté de faire de la photographie non seulement un instrument d'enregistrement physico-chimique d'une réalité donnée, mais aussi un vecteur de rêve et d'imaginaire. Ainsi, des photographes comme Hill et Adamson, Julia Margaret Cameron, Henry Peach Robinson et Oscar Gustav Rejlander, pour nommer les principaux, abordèrent, par le biais d'images finement orchestrées, qui résultaient parfois de l'assemblage de nombreux négatifs, les domaines de l'allégorie et des scènes de genre. Cette pratique de la fiction en photographie posait toutefois des problèmes liés aux contraintes du médium : la longueur du temps de pose, d'abord, qui exigeait du modèle qu'il demeure parfois immobile pendant plusieurs minutes, mais surtout l'obligation de composer avec les contingences du réel, qui risquaient à tout moment de rompre l'idéalité recherchée de la scène pour renvoyer aux circonstances de la prise de vue. À cet effet, un critique dit à Rejlander : « Vous pouvez choisir une belle jeune femme, l'envelopper avec art dans une couverture, lui faire prendre une pose voluptueuse, arranger délicatement ses doigts effilés et l'appeler "l'Été", mais c'est peine perdue, Mr. Rejlander : cette jeune femme n'est pas l'Été. Il apparaît fort bien qu'elle s'appelle Jane Brown ou Sophia Smith, que la draperie n'est qu'une couverture. » (cité dans Quentin Bajac, *Tableaux vivants : fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880)*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1999, p.20). L'image photographique est toujours submergée de réel, et pour cette raison principalement, de telles pratiques fictionnelles de la photographie perdirent rapidement de leur prestige pour ne constituer qu'une parenthèse somme toute assez brève dans l'usage du médium au 19^{ème} siècle. L'usage fictionnel de la photographie allait bien sûr regagner en force avec les avant-gardes au 20^{ème} siècle, jusqu'à constituer un courant dominant dans l'art contemporain.

²⁷⁸ Michaud, *op. cit.*, p. 764.

C'est ainsi que le 19^{ème} siècle voit se développer de nombreuses entreprises photographiques visant à documenter, reproduire, conserver, mettre en boîte des territoires entiers du monde visible, dans un foisonnement d'échantillons, de détails et de points de vue. Il n'est qu'à penser, par exemple, aux travaux des premiers photographes comme Niepce, Talbot, Charles Nègre ou encore Nadar, qui se livrèrent à de telles entreprises de documentation minutieuse et vraisemblablement sous-tendues par une foi en la capacité mimétique de la photographie à rendre compte du réel *directement et tel qu'il est*, c'est-à-dire *dans sa vérité nue*. La photographie semble donc, dès le début, reprendre le projet réaliste dans sa volonté de capturer, de recopier, de reproduire, de fixer la réalité dans sa dimension substantielle :

On a vu très rapidement la photographie être investie de tâches à caractère scientifique ou documentaire : Niepce n'a découvert la photographie que par hasard : il cherchait un moyen pour copier des gravures. William Henry Fox Talbot, dès 1839, avec ses fameux « photogenic drawings », se met à photographier des plantes et des fleurs pour les botanistes. La tradition des reportages – soit documents historiques (sur la campagne de Crimée, la guerre de Sécession, etc.), soit albums de voyages dans des pays plus ou moins lointains et exotiques – se développe à une vitesse et avec une ampleur prodigieuses. Il s'agit presque toujours d'étendre au maximum les possibilités du regard humain. Très vite on se met à explorer l'espace (déjà Nadar et son ballon...), soit vers l'infiniment petit, soit vers le cosmos²⁷⁹.

5.3 LA PHOTOGRAPHIE COMME DISPOSITIF CARTÉSIEN

Mais la photographie, tout en prolongeant le projet réaliste et en venant confirmer la croyance en une substance étendue qu'il serait possible d'aborder directement par la technique, vient également asseoir – on l'aura compris – le sujet dans sa position de maîtrise. L'acte photographique est en fait, encore plus que la peinture perspectiviste inaugurée à la Renaissance, *un analogon de l'expérience même du Cogito, qui fonde tout à la fois le concept moderne de réalité et celui du sujet comme regard souverain*.

²⁷⁹ Dubois, *op.cit.*, p.27.

Rappelons d'abord que l'image photographique, en raison de sa technique même, qui la lie dynamiquement à son objet, demeure toujours liée à l'*existence absolument nécessaire et indubitable* de ce qu'elle donne à voir. Car, avant d'être une *image* (une *icône* ou un *symbole*, au sens peircien), la photographie, comme nous venons de le voir, peut être considérée comme une simple trace d'une portion du monde visible obtenue par des moyens photochimiques (un *indice* au sens peircien). Cela implique que, contrairement au dessin et à la peinture, qui peuvent représenter des entités qui n'ont de réalité autre que celle que leur confère l'espace pictural (symbolique-imaginaire), la photographie se pose comme « thèse d'existence²⁸⁰ » de ce qu'elle donne à voir. Dans la mesure où elle est conditionnée par un principe de *connexion physique* (photons) avec son objet, elle devient *attestation* de ce même objet, qui s'est trouvé bel et bien *là*, au bout du regard, et dont l'appareil n'a fait qu'enregistrer la présence.

C'est à partir de cette caractéristique fondamentale de la photographie que Barthes, dans *La chambre claire* – dans un style et sur un ton qui ne sont pas sans rappeler ceux de l'auteur des *Méditations métaphysiques* – formulera sa définition ontologique de l'image photographique :

Il me faut d'abord concevoir, et donc, si possible, bien dire, en quoi le référent de la photographie n'est pas le même que celui des autres systèmes de représentation. J'appelle le « référent photographique » non pas la chose *facultativement réelle* à quoi renvoie une image ou un signe mais la chose *nécessairement réelle* qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi, il n'y aurait pas de photographie. La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue (...). Au contraire, dans la photographie, je ne puis nier que la chose a été là. (...). Et puisque cette contrainte ne semble exister que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, pour le noème de la photographie (...). Le nom du noème de la Photographie sera donc : *ça a été*.²⁸¹

La photographie se présente d'emblée comme un document qui témoigne de la réalité en tant que *présence substantielle*. Saisir l'instant, comme on le dit souvent du geste du photographe, c'est saisir et figer un certain type de *présence* – celle qui s'offre au regard

²⁸⁰ Schaeffer, *op.cit.*, p.128.

²⁸¹ Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Cahiers du Cinéma – Gallimard – Seuil, 1980, pp.119 -120.

du sujet comme totalité stable et intelligible –, et ainsi affirmer l'intégrité sans faille du réel, sa continuité, son immédiateté, son homogénéité. À travers la photographie, « la réalité perce ou pousse (...) comme si elle avait une sorte de transparence²⁸². » La photographie vient soutenir la foi en un *être-là* stable des choses, une présence originelle à laquelle le dispositif photographique, comme prolongement technique et amélioration de l'organe de la vue, nous permettrait d'avoir accès directement. La photographie devient une preuve absolument indubitable de l'existence d'un monde « hors » de la *camera obscura*, d'une « étendue mesurable » qu'il apparaît possible d'aborder directement par le biais d'une vision calibrée, contrôlée, dont le fonctionnement serait en parfaite congruence avec les lois de la nature et de la raison tout à la fois. Dans la mesure où la photographie est construite selon des lois qui peuvent être décrites scientifiquement, et donc conformément à ces « inventions qui servent à augmenter [la puissance de la vue]²⁸³ » dont Descartes faisait l'apologie dans sa *Dioptrique*, elle fait figure de preuve sure que nous ne sommes pas « trompés », qu'un événement a bel et bien laissé sa marque.

Elle agit ainsi à la manière d'un dispositif qui vient opérer la jonction du *vrai* et du *réel*, ce tiers que Descartes avait dû supposer pour fonder le lien entre la conscience autonome et le monde. Comme l'écrit le sociologue et philosophe Jacques Leenhardt dans son analyse de *La Chambre claire* de Barthes :

D'une part, nous dit Barthes, la photo m'enlève toute incertitude concernant le « cela a été », que les sels d'argent ont fixé et dont je ne saurais révoquer l'existence en doute. D'autre part, la contemplant, je suis saisi par la conviction que ce que je vois exprime l'Être de ce que je regarde. Cet instant se formule, aux limites du langage, dans l'exclamation « *c'est ça !* » (*La Chambre claire*, p.167). Nous y lisons d'abord le « cela est », pour la raison que cela « a été », ce dont je ne saurais douter du fait de la photo, et, comme en surimpression, nous percevons (sentons) que « ça », que nous voyons, est véritablement cela qui a été, et non quelque approximation. La vérité devient alors l'une des catégories par lesquelles je perçois cela que je regarde : j'y vois la vérité, « c'est sûr » (*Ibid.*, p.169)²⁸⁴.

²⁸² Michaud, *op. cit.*, p.763.

²⁸³ Descartes, *op.cit.* (1637), p.5.

²⁸⁴ Jacques Leenhardt, « La photographie, miroir des sciences sociales » dans *Roland Barthes et la photo : le pire des signes*, Paris, Contrejour, coll. « Les Cahiers de la photographie », 1990, p.69.

Le fait que la photographie soit une empreinte de lumière – et non une empreinte laissée par un pied sur le sable, par exemple (empreinte qui, elle aussi, relève de la catégorie peircienne de l'indice, mais qui, dans notre culture, est dotée de peu de valeur affective ou épistémologique) –, lui accorde une valeur toute singulière. Comme nous l'avons vu au chapitre 2, la lumière est en effet sous-tendue par toute une métaphysique qui traverse la pensée occidentale depuis les Grecs jusqu'à l'époque moderne en passant par le Moyen-Âge. À toutes ces époques, comme le démontre de manière convaincante le philosophe allemand Hans Blumenberg dans son essai « Light as a Metaphor for Truth²⁸⁵ », la lumière est conçue comme garantie de vérité, que cette vérité soit connue rationnellement et par l'observation empirique, ou qu'elle se révèle par le biais de l'illumination intérieure et d'un rapport à l'indicible. En tant qu'« écriture de la lumière », la photographie, loin de n'être qu'un simple procédé technique pour obtenir des images, devient donc aussi le support d'un ensemble de notions historiquement et culturellement déterminées qui sont définitoires du sujet moderne dans son rapport au réel et à la connaissance (elle est, en cela, un dispositif sans doute autant « idéaliste » que « réaliste »). Ainsi David Tomas mentionne-t-il, à propos des liens qu'entretiennent la photographie et les métaphores de la lumière :

The special position of photography in our culture is predicated on a unique form of contiguous/causal link that unites the photograph with its referent. This link is formed of light. (...) Light—both natural and artificial—is (...) perceived as the custodian of 'truth'. As the medium for the transmission and inscription of fact, light acts as its own guarantor—seeing has become a cultural form of believing²⁸⁶.

Tout en venant confirmer l'existence de ce que Descartes appelait la « substance étendue », dont l'empreinte témoigne de la présence indubitable, la photographie vient

²⁸⁵ Hans Blumenberg, "Light as a Metaphor for Truth: At the Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation", dans *Modernity and the Hegemony of Vision*, David Michael Levin (éditeur), Berkeley, University of California, 1993.

²⁸⁶ David Tomas, « From the Photograph to Postphotographic Practices. Toward a Postoptical Ecology of the Eye » (1988) dans *A Blinding Flash of Light. Photography between disciplines and media*, Montréal, Les Éditions Dazibao, 2004, p.244.

également, du même coup, *affirmer la présence du sujet comme substance pensante*. Car, comme nous l'avons vu avec Descartes et davantage encore avec Hegel, le sujet et l'objet naissent d'un même « moment cartésien », d'une même confrontation spontanée, le regard du sujet fondant le monde objectif qui vient à son tour confirmer le sujet dans son unité substantielle. La photographie témoigne, de par la structure même de son dispositif, de cette même actualisation soudaine du sujet et de l'objet, de cette ultime présence « en direct » de l'un à l'autre, que le lien lumineux, qui circule du monde physique au monde de l'esprit (de la lumière « naturelle » à la lumière « spirituelle »), vient garantir.

La caméra agit à la manière de cet œil limpide, dont on aurait corrigé toutes les erreurs et chassé toute opacité, qui permettrait l'accès à ces « évidences sensibles » qui fournissent la matière au déploiement des idées « claires et distinctes ». Elle incarne la vision cartésienne réduite à son statut de pur processus physico-optique, le sujet comme « œil » dans ses potentialités les plus rationnelles. Car il ne faut pas perdre de vue que le caractère *indiciel* de l'image photographique (sa dimension *acheiropoïète*), fût-il primordial, ne concerne qu'une étape du processus photographique, et que la trace photographique est obtenue – du moins dans les usages sociaux dominants que nous faisons de la photographie – de manière filtrée, et notamment par le biais d'une lentille qui reproduit les conditions « normales » de la vision humaine et de procédés physicochimiques calibrés de telle sorte à ce qu'ils restituent une image « tout à fait conforme, dans sa logique, à la représentation du monde qui s'est imposée en Europe depuis le Quattrocento²⁸⁷. » Car en effet, si c'est bien la lumière qui cause physiquement l'image, cette lumière, naturellement diffuse et dispersée, il faut tout un procédé optique, chimique, mécanique pour l'orienter, l'interrompre et la capter à l'instant voulu. L'appareil photo, de par sa construction même, opère une structuration de l'image selon une série de concepts qui sont définitoires de la modernité face à l'espace et au temps, au corps et au sujet : les mythologies associées à la *camera obscura* (à la fois comme outil d'aide au dessin et comme métaphore de la conscience claire) ; la lumière comme symbole tout à la

²⁸⁷ Pierre Bourdieu, « La Définition sociale de la photographie », dans Pierre Bourdieu (sous la direction de), *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965, p.109.

fois de la raison, de la vérité et d'une autorité transcendante (le Divin, ou la Nature telle que définie par Talbot) ; la vue comme « le plus noble des sens » ; l'autorité absolue d'un savoir basé sur l'observation calibrée et l'analyse empirique, etc. En tant que prolongement du regard humain, elle personnifie l'œil cartésien comme point indivisible et fixe, disjoint de l'opacité latente du corps charnel, qui fonctionne selon des lois stables et transparentes. La caméra est notamment conçue de telle sorte qu'elle représente les phénomènes de façon perspectiviste. Or, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, la perspective n'est pas un moyen impartial de représenter le monde, mais bien une vision particulière du monde, qui réduit notamment le sujet à un *œil*, et cet *œil* à un *point de vue* sur un monde qui converge vers lui, vers cette chose unique et originelle qu'on appelle l'âme ou la conscience. La photographie, du moins dans ses usages sociaux usuels, vient donc réaffirmer le sujet conçu comme individu autonome qui, muni de cette réplique on ne peut plus parfaite de son regard qui lui est donnée par la caméra, observe à distance un champ d'objectivité extérieur à lui-même.

On pourrait ajouter, à la suite de Van Lier, que les ingénieurs, physiciens, chimistes et autres acteurs de l'industrie photographique font certainement tout en sorte de satisfaire les visées réalistes et de reproduction des conditions physiologiques de la vision attribuées dès l'origine à la photographie (car on pourrait concevoir un appareil photo tout autrement, qui produirait un tout autre type de saisie du phénomène lumineux, comme a d'ailleurs pu le faire un artiste comme le britannique Simon Read). C'est ainsi que l'*homo realis* de la modernité a dû « dépenser des trésors d'ingéniosité pour satisfaire ce réalisme-là [celui d'une représentation conforme à nos perceptions visuelles], non réel, mais perceptif, en luttant contre les 'déformations' en baril ou en fuseau des objectifs, en jouant des filtres pour 'améliorer' les couleurs²⁸⁸. » On pourrait donc dire que la relation causale (naturelle) entre l'image photographique et le phénomène enregistré est *doublée et consolidée par une relation culturellement codée de ressemblance entre l'image et la vision humaine (et, par extension : le sujet comme « œil »)*. La photographie, en tant que dispositif technique, « informe » en quelque sorte le réel dans sa dimension brute pour le

²⁸⁸ Van Lier, *op.cit.*, p. 72.

restituer selon des constantes structurées, qui sont en correspondance avec les catégories qui définissent la conscience rationnelle.

Ainsi, la photographie, plus que d'être le simple enregistrement d'une trace visible, témoigne d'une *conduite du regard*, et donc d'une *posture subjective* face au réel. La photographie, nous dit Van Lier, « indexe » le réel. L'*index*, type de signe que Van Lier distingue, contrairement à Peirce, de l'*indice* (qui n'est, selon Van Lier, pas un signe puisque qu'il n'est ni conventionnel ni nécessairement intentionnel), serait un « signe minimal²⁸⁹ » qui, comme peut le faire le doigt du même nom, pointe et focalise l'attention sur quelque chose afin de signifier. Symbolique et conventionnel, l'*index* n'est toutefois pas, selon Van Lier, de l'ordre d'un signifiant rapportable à un signifié : il est de l'ordre, d'abord, d'une simple indication, qui manifeste le regard du photographe en même temps qu'il oriente et dirige celui du spectateur. Il devient donc, également, désignation et point de vue sur le monde. Les procédés d'« indexation » par lesquels la photographie fait du réel une expérience programmée sont, pour Van Lier, de plusieurs sortes. Ce sont, avant tout, l'opération du cadrage, le choix d'une échelle de plan, d'un temps d'exposition et d'un angle de vision : *toutes choses qui traduisent un point de vue sur la scène et invitent le spectateur à voir cette scène du même point de vue, comme s'il s'agissait du sien* (la subjectivité du photographe ouvre donc l'espace intersubjectif, au sein duquel les regards fusionnent en un point unique).

L'*index* est en quelque sorte la présence du sujet dans l'image, son inscription non pas à titre d'élément iconique, mais à titre de fonction, d'agent formateur. Comme procédé d'« indexation » (ou d'« inflexion iconique²⁹⁰ », selon les termes de D. Tomas) de l'enregistrement lumineux, l'acte photographique rejoue l'acte par lequel le sujet, comme regard premier et souverain, se pose le monde comme objet. La photographie répète en fait l'acte de *vision première*, qui n'est autre que l'acte de naissance du sujet cartésien qui se pose lui-même face à lui-même et dès lors dans un rapport de confrontation à l'objet (« le contexte substantif pré-photographique²⁹¹ », que Tomas associe au « corps »,

²⁸⁹ Van Lier, *op.cit.*, p.23.

²⁹⁰ Tomas, *op.cit.*, p.245.

²⁹¹ *Ibid.*, p.246.

suivant l'opposition binaire « Esprit/Corps »). Cette naissance, comme nous l'avons vu au chapitre premier, pose le sujet comme fondement et comme « auteur » de la vision, au sein d'un processus analogue à celui de la Genèse.

With the development of each photograph the symbolic position and authority of a transcendent Mind is resurrected: clothed in difference, each individual photograph is an authorial function with a particular iconic inflection. Poised between darkness and light, myth and science, the figure of the "author" [on pourrait tout aussi bien dire du "sujet" comme volonté première et souveraine] takes the form of a transcendent being, and the product of his photographic activity fixes a mythic creation process—"And God 'said'..., And God 'saw'..., And God 'called'..." (my emphasis)—in terms of a fundamental classification system. Given this mythical phantom presence, all the historical uses of photography are excessively 'antiquarian'—in Nietzsche's sense of a celebration of preservation (stasis) as opposed to creativity (change)—because subject/images are defined (fixed) in terms of a fundamental perceptual/mythic opposition dominated by light²⁹².

En définitive, en tant qu'appareil de perception gouverné par des lois entièrement rationnelles, la photographie incarne le sujet de la modernité conçu comme regard inflexible, désincarné, cet « œil de bœuf » cartésien assurant le lien avec la conscience rationnelle conçue comme agent de calcul, de catégorisation et de mise en ordre. L'acte photographique traditionnel, fondé sur le prestige de la vision neutre et transparente, est cette « fonction symbolique » permettant au sujet de disparaître (de se faire transparent) tout en ressuscitant dans l'espace de la ressemblance et de la répétition spéculaire, où l'objet se forme à son regard. La caméra matérialise en quelque sorte les potentialités les plus rationnelles de l'âme ; elle célèbre l'union du savoir et de la technique pour rejouer l'acte de création ultime et mythique. Elle relève donc, en même temps qu'elle autorise une représentation réaliste, d'une forme d'idéalisme aux ramifications profondes et plus anciennes que le 19^{ème} siècle qui la voit naître. Comme processus symbolique, la photographie semble rejouer *l'acte constitutif du sujet individuel lui-même*, par lequel celui-ci se vide de tout contenu substantiel (dans l'expérience du doute radical chez Descartes ; dans le passage à la noirceur et le battement présence/absence de la pellicule en photographie), pour ressurgir, en pleine lumière de l'évidence, comme

²⁹² *Ibid.*, p.245.

présence pleine et originaire (le *cogito ergo sum* de Descartes ; le « ça a été » de Barthes). Elle incarne en quelque sorte la naissance même du regard rationnel sur le monde, et donc du sujet moderne. Elle est la « forme vide », le « degré zéro » du regard, ce moment fondateur de toute perception juste d'un monde posé là, dont il sera possible pour le sujet de se rendre possesseur.

5.4 IMAGE PHOTOGRAPHIQUE ET FORMATION DU SUJET

Comme nous l'avons vu au chapitre 2 avec l'interprétation hégélienne du Cogito, le sujet ne peut être « autonome » que dans la mesure où il se donne des représentations dans lesquelles il peut se réfléchir, se mirer, se produire comme sujet dans la confrontation avec son double objectif. L'être humain qui regarde une image se projette dans cette image qui, suivant la logique de la fonction réfléchissante, le regarde à son tour et l'informe par rapport à lui-même, vient compléter la relation de dualité nécessaire qu'il entretient avec l'extériorité qui le positionne comme sujet, que cette extériorité lui soit donnée sous la forme de son propre corps, d'un autre être humain ou de tout objet ayant une forme qui éveille en lui le sentiment d'une appartenance, d'une identité, d'une unité. L'image, en tant qu'objet chargé d'une valeur affective toute spéciale (puisque'elle est un artéfact symbolique créé *par l'homme et pour l'homme*), regarde le sujet depuis le dehors pour lui donner forme et consistance, pour le conforter dans son sentiment d'harmonie et son impression de totalité. L'image – pour reprendre l'expression employée par Lacan dans sa célèbre conférence sur le « stade du miroir » – est donc une prothèse « orthopédique²⁹³ » par laquelle le sujet va trouver à se réunir en une unité relativement stable et cohérente. L'image, autrement dit, agit à la manière d'une sorte de *programme directeur* à l'intention de l'individu, qui organise et schématise sa réalité subjective.

Dans la mesure où il n'existe que lorsqu'il est *représenté*, c'est-à-dire lorsqu'il se vide de sa densité organique première pour se projeter dans une représentation qui devient dès

²⁹³ Jacques Lacan, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » dans *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Le Champ freudien », 1966, p.97.

lors sa *doublure* objective, l'être humain est enclin à produire des représentations qui sont particulièrement *cohérentes* pour se constituer. Les représentations ainsi constitutives de l'homme varient, bien entendu, selon les cultures et les époques. Chez les Grecs de l'Antiquité, c'est sans doute la représentation théâtrale qui, plus que toute autre, a contribué à la promotion d'effets de ressemblance et au développement d'une certaine conscience réflexive chez l'être humain (par l'*identification* des spectateurs avec les acteurs sur scène, et donc par la découverte de « leur propre mobilité dans le contexte nouveau d'un univers fixe issu de leur propre projection mentale, curieux alliage ou coïncidence exacte d'un univers solipsiste avec l'espace social²⁹⁴ »). En Asie, les représentations de Bouddha, dans toute la dignité de sa posture assise, méditatif, les yeux fermés, ont sans doute constituées d'importantes figures directrices pour la formation de la psyché et des physionomies. Sous cette grande période du christianisme que fût le Moyen Âge occidental, c'est notamment par le biais des diverses représentations du Christ que se réalise l'identification, la figure christique devenant, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, le gabarit à partir duquel mesurer la contenance de l'homme, sa stature idéalisée, son « corps de gloire », tel le corps transfiguré du ressuscité du tableau de Grünewald, ce corps au travers duquel « pousse » la lumière divine et se manifeste la présence et l'autorité du Père.

Dans la culture occidentale issue de la modernité, c'est le *corps individuel* qui, en tant qu'héritier, du moins dans une large mesure, des représentations du Christ (« Le visage, c'est le Christ. Le visage, c'est l'Européen type...²⁹⁵ », écrivent Deleuze et Guattari), fait le plus souvent office de représentant du sujet dans l'étendue visible, tel que nous l'avons indiqué au premier chapitre. Ce *corps individuel*, comme nous l'avons également vu, en tant que tenant lieu du sujet, doit se conformer à un certain nombre de critères et véhiculer certaines valeurs qui sont associées à la notion de sujet autonome : fixité, permanence, autosuffisance, etc. D'où la volonté, dès le début des temps modernes, de connaître ce corps et d'en maîtriser les diverses occurrences. Les études

²⁹⁴ Derrick de Kerckhove, « Le théâtre et la formation de la psychologie occidentale » dans *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Québec, Hurtubises, 1985, p.178.

²⁹⁵ Deleuze et Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, collection « Critique », 1980, p.220.

physiognomoniques du théologien Johann Caspar Lavater, présentées dans son célèbre traité *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, paru en quatre volumes entre 1775 et 1778, dans lequel on peut lire tout autant une volonté de nommer les traits du divin et de la vertu en chacun qu'une tentative de déceler les vices à redresser dans le visage des étrangers, constitue en la matière un exemple éloquent.

Comme nous l'avons vu au premier chapitre, le corps, à l'époque moderne, qui s'est formée sur la base de contributions antiques et médiévales, trouve sa forme idéalisée en un « tout » fait de parties bien formées, agencées de manière cohérente les unes aux autres. D'où, le corps individuel étant mis au service d'un esprit voué à la stase et à la toute-puissance, toutes les tentatives de conditionner ce corps, de le figer, de l'éterniser, de le conformer à cette volonté de maîtrise et de possession de soi sans cesse contredite par la condition charnelle, contingente et donc éminemment précaire de l'être humain. L'idée du corps individuel comme tenant lieu du sujet se présente, dans la modernité, au moment où l'individu, ayant intégré le « divin » à la texture de son être au point de l'y fondre (où chaque corps isolé devient dès lors « à l'image de Dieu »), se détourne de sa sujétion à un Autre absolu pour se tourner vers lui-même, vers « son propre corps » ou « son propre visage » dans l'image réfléchissante, corps et visage qui lui apparaissent désormais comme siens et qu'il lui faut s'approprier toujours davantage. C'est ce *corps individuel*, forgé de part en part par la représentation, que nous avons en outre qualifié, à la suite de Gilles Lipovetzsky, de « corps narcissique », et que nous avons mis en parallèle avec la notion chrétienne du « corps de gloire », ce corps formé de l'union parfaite des natures corporelle et spirituelle (de la *res extensa* et de la *res cogitans*, pour le dire en termes cartésiens).

Le *corps individuel* de l'époque moderne, écartelé entre son destin organique et son statut imaginaire, agit en fait comme le « double » du sujet. Dans son étude célèbre sur la figure du *double*, Otto Rank met en rapport le phénomène du dédoublement avec la crainte ancestrale de la mort. Le double que se forge le sujet serait selon lui une sorte d'instance immortelle, chargée de le mettre à l'abri de sa propre mort, « une assurance

contre la destruction du moi²⁹⁶ », comme l'écrivait Freud, reprenant les analyses de Rank. Le double, comme reproduction parfaite de l'original, et idéalement comme reproduction infiniment reproductible, semble immunisé contre la mort. Ce diagnostic, toutefois, ne fonctionne que si l'on considère le sujet dans sa version moderne, soit comme une entité fixe et autosuffisante, et le double comme reproduction sans failles de cette entité, duplication parfaite de cette chose unique et par ailleurs éternelle que le mythe de l'âme, venu du fond des âges, vient soutenir et consolider.

La conception de Rank du double comme giron du sujet, comme enveloppe qui vient le contenir et le protéger de la perte comme de la dissolution, recoupe la conception cartésienne du sujet interprété par Hegel/Kojève comme *représentation de soi*. Car, comme nous l'avons vu au chapitre 2, le double, l'altérité, sont du côté du sujet, lui permettent de prendre vie et, à ce titre même, le protègent, moins de la mort comme réalité biologique, que de la mort comme non-existence, ou perte de soi, comme dans le cas de ces psychoses où l'individu n'est plus à « juste distance » de lui-même, soit trop près d'un réel qui lui devient dès lors insoutenable, soit perdu dans l'imaginaire, dévoré par la multiplicité sans bornes et sans ancrages des images et des versions. Le double, comme reproduction fiable et aisément accessible de l'original, vient en quelque sorte arrêter le flux et le glissement des représentations pour fournir au sujet une demeure, un lieu où le désir pourrait enfin se poser, atteindre un état d'*homéostasie*, de stabilité.

Mais le *corps individuel* comme double, en tant qu'il est un bout de matière qui jamais ne se confondra avec le sujet, en tant qu'il sera toujours séparé de lui, n'est pas sans présenter, comme l'observait Freud, son versant sombre, *Un-heimliche*, et « d'une assurance de survie, il devient un étrangeté inquiétant signe avant-coureur de la mort²⁹⁷. » Il faudra donc, pour que se réalise adéquatement cette appropriation subjective du corps, c'est-à-dire cette fusion idéalisée de l'« âme » (éternelle) et du corps biologique (bout de matière plongé dans la contingence) en un « corps de gloire », faire tout en sorte, d'une part, d'identifier et de réduire les anomalies propres à perturber cette

²⁹⁶ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, tr. fr. Bonaparte et Marty, Paris, Gallimard, 1971, p.186.

²⁹⁷ *Ibid.*, p.186.

fonction de dédoublement et d'auto-complément de soi, et, d'autre part, de conjurer les effets du Devenir et du temps sur le corps. Il faudra, autrement dit, éloigner le corps comme fait brut et contingent, comme destin de dissolution et de mort, pour en faire un corps qui possède les caractéristiques de fixité et de pérennité de l'image (car le corps, nous l'avons dit, n'est pas seulement matière opaque, mais aussi matière lumineuse, et par là « image du sujet »).

Ainsi, la photographie, dès le 19^{ème} siècle, en raison d'abord de son haut degré d'isomorphisme, et comme trace matérielle de la lumière émanant du corps véritable, semble avoir été particulièrement apte à réaliser cette fonction de prolongement médiatique de soi par l'image du corps individuel. En raison de sa clarté adamantine et de sa ressemblance, la photographie agit tout à la fois comme paroi spéculaire et comme modèle de la vision la plus juste de soi. Comme en témoigne le fait qu'« au 19^{ème} siècle, (...) les portraits représentaient 90% de la production photographique ²⁹⁸ », la photographie se mit à agir, dès son apparition, comme vecteur de ressemblance et de fusion, et donc à la manière de cette protection contre la perte et la dissolution identitaire évoquée par Otto Rank. Comme l'observe Christian Sixiou, la bourgeoisie adopta rapidement la photographie comme mode de représentation du corps tant individuel que social : « Chacun se faisait photographier avec des objets – les intellectuels avec des livres, les scientifiques avec des appareils, etc. – affirmant son appartenance à un groupe²⁹⁹. »

Dans sa reproduction photographique, l'individu rencontre l'*alter ego* dans lequel il reconnaît son « corps de gloire » ou son « moi idéal », l'un et l'autre relevant en fait d'une même instance, constituant les deux « versants » d'un seul et même phénomène ; le « corps de gloire » en serait la face objective, qui relève de la *res extensa*, alors que le « moi idéal » en serait la face subjective, qui ressort de la *res cogitans* ; ils désignent un seul et même phénomène dans la mesure où, comme nous l'avons vu, le sujet (le moi) et l'objet (le corps) résultent conjointement d'une même scission. Le double photographique – en tant qu'il donne accès au corps pérenne et glorieux, figé et fermement contenu dans

²⁹⁸ Sixiou, *op.cit.*, p.12.

²⁹⁹ *Ibid.*, p.16.

les limites du cadre – pourrait faire partie de ces compléments lumineux et suppléments psychiques intimes qui, au fil de l'histoire, ont agi comme outils de formation, d'identification, de conservation et d'adoration de soi, à l'instar des portraits peints et des miroirs. L'appareil photographique, en tant qu'équipement technique de prolongement de soi, en tant qu'automate *qui semble incarner et reproduire parfaitement le regard du sujet rationnel à l'état pur, libéré de toutes les errances et les tentations imaginaires*, semble être ainsi en mesure de fournir des doubles de papier qui nous donnent accès à la chose *dans sa vérité et son identité*.

À cette volonté de produire des images qui servent d'instances de capture des identités à l'échelle tant individuelle que sociale, c'est sans nul doute A.A.E. Disdéri qui, le premier, va fournir une contribution d'importance. Disdéri, qui fut d'abord daguerréotypiste, comprit en effet que le daguerréotype ne convenait plus aux exigences de la société du Second Empire (1852-1870) et inventa le « portrait-carte de visite » (Fig.11), en réduisant la taille des images et en les reproduisant à de multiples exemplaires sur un papier peu coûteux. Ces effigies, qui s'accompagnent du nom, de la fonction, du titre et de l'adresse du sujet portraituré, représentent le plus souvent ce sujet de plain-pied, s'adonnant à une activité prosaïque (lire un journal, fumer un cigare, etc.) ou simplement assis sur un fauteuil confortable, au milieu d'un décor qui donne à lire les signes à la fois évidents et magnifiés de sa classe sociale (meubles luxueux, rideaux, colonnes, etc.). Disdéri, comme l'observe Dominique Baqué, sachant fort bien qu'il répondait « implicitement aux attentes de sa clientèle bourgeoise », « comprit qu'il ne s'agissait nullement de reproduire avec exactitude un visage et un corps, mais tout au contraire de le mettre en scène³⁰⁰ », c'est-à-dire d'agencer adroitement les signes et les repères d'identification permettant une saisie subjective rapide et sans heurts.

Le dispositif scénique mis en place par Disdéri, plus que de permettre un simple enregistrement « objectif » du réel, fait donc office « de miroir que la bourgeoisie se tend à elle-même », phénomène de saisie subjective par lequel elle met en relief les signes immédiatement lisibles qui l'identifient aux yeux des destinataires de l'image (les cartes

³⁰⁰ Dominique Baqué, *Visages. Du masque grec à la greffe du visage*, Paris, Éditions du Regard, 2007, p.46.

de visite étant faites pour être échangées dans le cadre de diverses activités sociales). Les portraits de Disdéri agissent donc, à l'échelle du corps social, comme cette « prothèse orthopédique » dont Lacan a analysé, dans son étude de la phase du miroir, la fonction constitutive du sujet. Comme espace par ailleurs contrôlé, calibré, concerté, et comme processus impliquant une série d'opérations ritualisées (« accueil, attente ritualisée, maquillage, prise de vue, tirage, retouche³⁰¹ »), le dispositif de Disdéri, qui s'inscrit dans le prolongement du « studio extérieur » de Talbot et du daguerréotype, convertit, comme le montre Baqué, « l'espace profane en espace sacré³⁰² ». L'image « idéalisée », qui répond en même temps aux exigences du « programme réaliste », fait ainsi entrer la photographie dans le domaine d'une nouvelle forme du *religieux*, qui s'attache à réaliser l'idéal de la modernité.

5.5 LA PHOTOGRAPHIE ET LE RELIGIEUX

Tel que mentionné au début de ce chapitre, la pratique réaliste de la photographie semble perpétuer et réaliser certaines des ambitions de la perspective monoculaire élaborée à la Renaissance, puisqu'elle vise à stabiliser une part du visible et à l'ordonner selon des constantes stables. En tant que culmination du mode de représentation « réaliste », la photographie semble apte à composer le réel comme champ global et unifié, cette structure du monde qui se présente, suivant l'idéal de la *mathesis universelle*, comme un *tableau* : le macrocosme occidental, au sein duquel les oppositions binaires prennent une valeur morale, symbolique, esthétique. Ce grand ordre symbolique que la personne humaine, par le biais de son organisme, redouble en version miniature (comme microcosme), dans sa diversification et son unification universelles tout à la fois : « l'âme est en quelque sorte toutes les choses qui sont³⁰³ », ainsi que le disait Aristote dans son traité *De l'âme*...

³⁰¹ *Ibid.*, p.50.

³⁰² *Ibid.*, p.50.

³⁰³ Aristote, *De l'âme*, notes et trad. fr. J. Tricot, Paris, Vrin, collection « Bibliothèque des textes philosophiques – Poche », 1995, 431b20.

La photographie est donc le plus souvent employée comme moyen servant à confirmer et à consolider la « réalité », c'est-à-dire nos signes d'appartenance et de ressemblance, ce « dehors » qui donne forme et consistance à notre être et qui nous est donné, le plus souvent, dans l'image du corps. En tant que rituel de composition et de célébration d'un corps unifié, le « programme photographique réaliste » pourrait venir prolonger celui de la religion chrétienne, censée sauver le monde de la corruption et de la dissolution en le soumettant à un ordre créé et gouverné par la volonté divine. Le terme de *religion*, dont l'histoire est complexe et l'étymologie ambivalente³⁰⁴, dérive notamment du latin *religare*, qui signifie « relier » : la religion, en ce sens, est cet ensemble de signes et pratiques qui nous relie collectivement à Dieu comme figure maîtresse (ce que nous avons défini au chapitre 3 comme « Signifiant-Maître »).

L'acte photographique, dans maintes de ses occurrences, repose sur un *rituel de la répétition* qui a pour fonction fondamentale de rassurer le sujet quant à la persistance d'un monde que les pulsions corporelles, le devenir, le passage du temps menacent sans cesse de subvertir. La capacité de la photographie à fixer le réel et à le soumettre à un ordre, et par conséquent à en libérer le sens, confère au moindre évènement un aspect de grandeur et d'éternité, face auquel le spectateur, transformé en pur œil limpide, acquiert une sorte de toute-puissance. La photographie accomplit donc en cela, tant à l'échelle du corps social (macrocosme) que du corps individuel (microcosme), une fonction d'ancrage et de contrôle visant à rassurer le sujet, en lui suggérant que le monde est de part en part contenu, cadré, immobile et fixé à jamais. Dans son effort pour donner au monde force et réalité, le « programme réaliste » assigné dès l'origine à la photographie pourrait être apparenté à celui de la religion chrétienne en ce sens, également, qu'il vise à dissimuler – ou du moins à tenir en respect – la vérité accablante de notre existence en chair et en os, c'est-à-dire de notre finitude.

Toute notre culture n'est qu'un immense effort pour (...) conjurer l'ambivalence de la mort au seul profit de la reproduction de la vie comme valeur, et du temps comme équivalent général. Abolir la mort, c'est notre phantasme qui se ramifie dans toutes les directions : celui de survie et d'éternité pour les religions, celui

³⁰⁴ Pour une analyse de l'ambivalence du terme et de ses significations multiples, voir le livre de Jacques Derrida intitulé *Foi et savoir* (1996), Paris, Seuil, collection "Points-Essais", 2001.

de vérité pour la science, celui de productivité et d'accumulation pour l'économie. (...) Cette mort qui est partout dans la vie, il faut la conjurer, la localiser en un point précis du temps et un lieu précis : le corps³⁰⁵.

On pourrait poser ces étranges questions : Dieu est-il « lumière qui écrit » ? La photographie, un monde pétrifié par un dieu-lumière ? L'image photographique, une sorte de preuve de l'existence de Dieu en provenance de la technique ? Et le portrait photographique, qui se trouve ancré fermement dans la visibilité du monde, serait-il, par sa bonne constitution, sa fixité et sa globalité, une promesse qui consolide le sujet dans son être et anticipe sur sa vie éternelle ? L'image photographique agit-elle comme la « bonne nouvelle » de sa résurrection dans l'espace sécurisé de la représentation, sur la scène illuminée des identités ? Comme le souligne François Soulages, dans une perspective toute nietzschéenne :

Nous sommes pieux devant la réalité (...), car nous voulons fixité et non flux, éternité et non temps, vie et non mort, arrêt et non mouvement. *La naissance de la photographie nous sauve illusoirement de la mort de Dieu*. Ne voulant pas voir le néant, nous inventons, sans nous en rendre compte un être, une réalité, une photographie, un référent fixe à la photographie. Combien le « ça a été » de Barthes est sécurisant pour celui qui ne veut pas croire dans le temps qui passe (...). La Photographie, c'est, dans cette perspective, ce qui nous sauve de la mort de Dieu, du Père, de la Mère et de Moi-même³⁰⁶.

Aussi les portraits de Disdéri agencent-ils les signes qui permettent à chacun – du moins, à ceux qui appartiennent à la classe sociale jugée digne d'accéder à la visibilité – d'avoir une même stature orgueilleuse et dressée, un même regard limpide, qui ne traduit ni le trouble ni l'affect. Autrement dit : qui permet à chacun de s'unir au sein d'un même « corps de gloire », tel que nous l'avons désigné au premier chapitre (et qui rejette dans l'ombre et dans les marges tout ceux qui, pour telle ou telle raison, ne peuvent y accéder). Car cette activité qui passe par le maquillage et le modelage des corps et des visages, cette répétition ritualisée de l'identique qui nous renvoie, sans doute, aux

³⁰⁵ Baudrillard, *op.cit.* (1976), p.225 et 244.

³⁰⁶ Soulages, *op.cit.*, p.173.

sources profondes du « religieux », est corrélative de cette volonté que nous venons d'évoquer de construire un vaste champ global, lisse, lumineux, unifié des identités ; un *macrocosme*, sorte de « corps de gloire » collectif formé d'un ensemble de *microcosmes* qui répètent, dans leur constitution même, ce grand corps glorieux.

Une telle production photographique des corps selon des types idéaux qui maintiennent ceux-ci à l'intérieur de limites claires, n'est évidemment pas sans comporter son versant sombre et cruel, qui se traduit par cette volonté d'identifier l'impur et l'excédent, d'abord, et le rejeter dans les marges ensuite, dans cette opacité qu'il faudra tenter d'éclairer et de domestiquer. En photographie, cette tendance s'exprime notamment par ces entreprises, qui se développent simultanément à la pratique de Disdéri, de classification, de fichage, d'évaluation et de contrôle des visages, où l'on reconnaîtra des vestiges de la fameuse méthode physiognomonique de Lavater évoquée plus tôt. Ainsi le tristement fameux système anthropométrique développé par Alphonse Bertillon (1853-1914) pour identifier les criminels suivant leur « portrait parlé », c'est-à-dire le relevé photographique détaillé de différentes parties de leur corps (Fig.12). Cette technique photographique sera employée par la machine judiciaire et les services policiers dès 1883. Nous pénétrons ici dans le domaine de ces corps, tels qu'analysés par Foucault, qui n'entrent pas dans la norme, qui excèdent les contours bien définis de la scène, et qu'il faut dresser, discipliner, redresser et punir. Le corps « normal », qui porte glorieusement les signes d'une subjectivation réussie, comporte donc son revers, son côté sombre, son double structural : le corps anormal, délinquant, récalcitrant, qu'il faut à tout prix investir, posséder, dominer, rendre docile. Andy Warhol, dans son célèbre tableau *Thirteen Most Wanted Men* de 1964 (Fig.13), opère un brillant raccourci en suscitant la rencontre improbable de ces deux corps : le corps lumineux de la star médiatique et le corps opaque du criminel.

On peut supposer que ce vaste tableau des identités qui résulte de cette opération de mise en image agit comme une sorte d'enveloppe protectrice venant suppléer, dans les temps modernes, à la désintégration des cosmogonies ancestrales et des sphères du divin. L'industrialisation massive de la photographie et sa démocratisation, qui débuta avec Disdéri pour devenir un phénomène d'ampleur mondiale qui s'étend jusqu'au

titanisme technique planétaire que l'on connaît de nos jours, participe donc d'un tel effort³⁰⁷. Avec le déploiement de l'industrie photographique, dont chacun peut désormais bénéficier de la manière la plus accessible qui soit, chaque visage peut devenir une révélation, un événement visuel digne d'intérêt, qui mérite de rejoindre l'Éternel et le Stable. Car chaque portrait présente un être humain dont l'individualité et la souveraineté répètent, pour ainsi dire, le moment fondateur de la modernité. Si chaque sujet doté de raison est intéressant pour Dieu, qui a créé l'homme à son image, chaque visage bien formé peut devenir en soi mémorable. Comme pour le Christ, on peut reconnaître dans tout visage celui qui, après la mort biologique, rejoindra Dieu, sera pur Esprit. Les photographies véhiculent autant de corps de lumière qui sont la glorification, tout à la fois, de l'humain et du divin, que la technique permet d'exalter, de projeter au sein d'une sorte de présent éternisé.

En définitive, la photographie, suivant les quelques exemples que nous venons de donner (Nadar, Nègre, Disdéri, Bertillon...), se met-elle, par son « réalisme », au service de la rectitude et de l'exactitude des sciences – dont son dispositif est du reste en bonne partie la résultante –, en même temps qu'elle témoigne d'un certain *idéalisme religieux*, puisqu'elle manifeste une volonté de confirmer et de consolider la « réalité » comme espace englobant une humanité unifiée, espace qui vise à imiter la sécurité symbolique des cosmogonies traditionnelles. Elle participe du « sacré » dans la mesure où elle se donne pour tâche « d'éterniser l'éphémère », au sein d'une lutte contre l'insensé et la désagrégation fatale de toute chose. Rêve, donc, d'une sphère intime, qui ne contiendrait qu'un seul Esprit, un centre absolu où convergerait toute la lumière du monde. Rêve d'une conscience se confondant sans heurts à la représentation transparente qu'elle se donne d'elle-même. Rêve d'une équivalence parfaite entre un monde unifié et autonome et la représentation qu'on s'en donne, sur le mode de la concordance de la carte et du territoire. Rêve, ultimement, d'un monde qui s'illuminerait de part en part, qui serait à la

³⁰⁷ Car comme le mentionne Martin Jay : « The innovation, which made Disdéri a rich man before he was bankrupted by intense competition from a multitude of new studios, had apparently egalitarian effects. Everyone from the Emperor to the *filles de joie* of the Second Empire's *demimonde* sat for his camera. He thus anticipated the democratization of the camera which was only fully realized with the second wave of technological innovations begun by the American George Eastman and his Kodak in the 1880s. When the picture postcard came of age in the *belle époque*, the visual pleasure of owning scenes of Paris and other sites of beauty was generalized as never before. » (Jay, *op.cit.* (1993), p.142).

fois la chose et son image, « là où le savoir n'a pas besoin d'aller au-delà de soi-même, où il se trouve soi-même et où le concept correspond à l'objet, l'objet au concept³⁰⁸ ». Rêve d'un monde devenu pure lumière et géométrie, que le regard de l'être humain, au besoin aidé de lunettes et de lentilles correctrices, n'aurait plus qu'à déchiffrer librement, pour s'en rendre possesseur. Rêve d'un œil limpide ouvert sur l'Univers tout entier, dont la photographie semble tour à tour en constituer le complément technique ou en fournir le modèle idéal. Rêve, aussi, d'un « corps de gloire », traversé de part en part par l'image, c'est-à-dire d'un corps transfiguré qui resplendirait dans l'incomparable beauté de sa lumière. Rêve, bref, d'un *arrêt sur image absolu*, qui pourrait correspondre à ce que Kojève (et après lui Baudrillard, parmi d'autres), désignait comme la « fin de l'Histoire », c'est-à-dire l'accomplissement final de la subjectivité moderne, « ce 'dimanche' durant lequel l'Homme-Dieu est censé se reposer en se contemplant dans son ouvrage³⁰⁹. »

Nietzsche avait bien vu en quoi cette croyance en la « réalité objective », qui sous-tend le projet des sciences comme celui de l'approche réaliste en photographie, n'est sans doute qu'un avatar d'une croyance ancestrale en Dieu :

C'est sur une foi *métaphysique* que repose encore notre foi dans la science ; chercheurs de la connaissance, impies, ennemis de la métaphysique, nous empruntons encore nous-mêmes notre feu au brasier qui fut allumé par une croyance millénaire, cette foi chrétienne, qui fut aussi celle de Platon. Pour qui le vrai s'identifie à Dieu et toute vérité est divine...

À quoi il ajoute cependant :

Mais si cela devient de plus en plus incroyable ? Si rien ne s'avère plus divin, hormis l'erreur, l'aveuglement et le mensonge... ? Et s'il appert que Dieu lui-même a été notre plus long mensonge³¹⁰ ?

³⁰⁸ Hegel, *op.cit.* (1807), p.71.

³⁰⁹ Borch-Jacobsen, *op.cit.*, p.21.

³¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, trad. fr. H. Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1901, aphorisme 344.

Ces dernières questions de Nietzsche trouvent écho de manière étonnante dans la photographie. Car, en effet, bien que celle-ci, comme médium réaliste par excellence, s'annonçait comme l'expression de la vérité la plus pure, elle deviendra également, pour diverses raisons que nous allons examiner, une image « de plus en plus incroyable ». En tant qu'image de culte, la photographie, et bien qu'elle soit néanmoins encore de nos jours largement utilisée à des fins réalistes, n'arrive pas à accomplir absolument son mandat symbolique et à lier les hommes sous une même coupole de lumière. Elle excède notamment ce mandat en produisant, comme nous allons le voir, des effets contradictoires et ambigus qui dissolvent le noyau du sacré et nous renvoient plutôt, pour ainsi dire, à *l'absence de Dieu*, c'est-à-dire à l'absence d'un point de vue omniscient et originaire, au décentrement du monde et à la relativité des points de vue. C'est cette absence révélée du divin qui allait aussi, pour un auteur comme Foucault, manifester la crise du sujet autonome conçu comme instance originaire et substantielle de savoir, de volonté et de liberté. C'est donc cette dimension paradoxale de la photographie et sa répercussion sur la conception moderne du sujet que nous allons maintenant analyser, pour ensuite, dans un avant-dernier chapitre, explorer plus spécifiquement la notion de « crise du sujet », avant de conclure en abordant, à la lumière des notions abordées, notre série photographique.

CHAPITRE 6 – DU PARADOXE PHOTOGRAPHIQUE AU DÉCENTREMENT SUBJECTIF

6.1 LA PHOTOGRAPHIE COMME DISPOSITIF CONTINGENT ET VISION INCARNÉE

La photographie, bien qu'elle soit essentiellement employée, dès le 19^{ème} siècle, aux fins du *programme réaliste* et de son ambition de créer un vaste champ unifié des identités – un « corps de gloire » aux échelles tant individuelle que collective – produit également des ambiguïtés et des disparités paradoxales qui remettent en cause cette prétendue transparence de la photographie au monde et sa capacité d'accès à une signification univoque et sans ambiguïté. Certaines photographies, plutôt que d'ouvrir sur un monde clair et distinct, qui « colle » parfaitement à son concept comme le disait Hegel, manifestent davantage l'absence de conformité entre la chose et sa représentation. Certaines photographies, en d'autres termes, expriment la correspondance problématique entre le *sens* et la *référence*, ou entre le *dire* et le *voir*. De manière corrélative, de telles photographies perturbent l'accord parfait, tel que l'auraient voulu Descartes et les philosophes des Lumières après lui, entre l'« œil monologique », la « géométrie naturelle de l'âme » et le « réel » comme présence fixe et immuable. Maintes photographies réalisées dès le 19^{ème} siècle comportent en effet des étrangetés, des troubles du « miroir » qui corrompent la ressemblance, bouleversant par là même les contours fixes du sujet, le faisant sortir de son axe, le *décentrant*. Pour le dire en un mot : bien que la photographie ait contribué à consolider l'idée selon laquelle la vision serait incorporelle, essentiellement juste et en connexion directe avec un *logos* qui se possède et se maîtrise pleinement, *elle détient paradoxalement le pouvoir de remettre en question cette idée même.*

D'entrée de jeu, on s'aperçoit assez tôt que l'appareil photographique produit des *dissemblances* par rapport à ce que perçoit la vision humaine. Certaines images, en effet, font voir des choses qui, si elles n'avaient pas été photographiées, seraient demeurées à jamais invisibles, ou les font apparaître *autrement* que dans le monde tel que perçu par l'œil humain normalement constitué. Ainsi, de manière assez évidente, le dispositif photographique et les qualités de structure et de texture de l'image qu'il génère

produisent un décalage plus ou moins manifeste entre le phénomène et son enregistrement : les données visuelles sont plaquées et l'espace rendu bidimensionnel ; l'appareil photographique peut effectuer une mise au point claire sur l'ensemble des objets qui traversent le champ visuel, alors que la vision humaine, du fait notamment de la courbure oculaire, produit une mise au point plus centrique ; le mouvement disparaît au profit d'une vue figée, obtenue en une fraction de seconde, ou d'une dissolution des formes solides sous l'effet d'un long temps d'exposition³¹¹ ; la focale utilisée peut produire des aberrations sphériques, ou encore un écrasement ou une exagération de la perspective ; les couleurs sont réduites à des taches claires ou foncées et à des tons de gris et, avec l'avènement des premiers procédés couleur vers 1900, à un nombre assez restreint de couleurs en comparaison du spectre électromagnétique perceptible par l'œil humain ; un film à gros grain désagrége les contours des objets et en altère la structure, jusqu'à les faire devenir de véritables statues de sel, alors qu'un film à grain fin accentue leur fixité et exacerbe leur texture au point où, parfois, ceux-ci paraissent surchargés par rapport à l'expérience sensible, rejoignant en cela davantage les *trompe-l'œil* de la peinture hollandaise que les tableaux « réalistes » de la Renaissance italienne³¹².

À cela, on pourrait ajouter que le fait que les éléments visuels soient, dans toute photographie, isolés des autres données sensorielles qui ont participé à l'expérience complexe de l'évènement capté, rend parfois l'image étrangement lointaine et muette, comme si elle avait été arrachée à un monde spectral, étranger à celui des composés perceptifs qui rendent tangible l'*être-au-monde* humain. Un tel détachement de l'image du flot du vécu semble suggérer, davantage que l'objectivité, un certain *dessaisissement*, un

³¹¹ Entre 1839, avec les daguerréotypes et les « photographic drawings » de Talbot, et les premières émulsions à gélatine vers 1900, le temps d'exposition des images passe graduellement de 15-60 minutes à 1/250 de seconde.

³¹² Le lien entre l'image photographique et la peinture hollandaise, plus « descriptive » que « réaliste », a été mis de l'avant et développé par la plasticienne et historienne de l'art Svetlana Alpers. Ainsi, comme l'écrit Alpers : "Many characteristics of photographs—those very characteristics that make them so real—are common also to the northern descriptive mode: fragmentariness; arbitrary frames; the immediacy that the first practitioners expressed by claiming that the photograph gave Nature the power to reproduce herself directly unaided by man. If we want historical precedence for the photographic image it is in the rich mixture of seeing, knowing, and picturing that manifested itself in seventeenth-century images." (Svetlana Alpers citée par Jay, *op.cit.*, pp.132-133)

certain retranchement dans l'*indifférence*, voire une certaine *paralysie* qui n'est pas sans évoquer, comme l'ont noté de nombreux penseurs depuis 1841, les ombres de la mort³¹³.

La photographie, en un mot, suggère des manières de voir les choses qui divergent de la perception visuelle immédiate. Le dispositif photographique représente, en fait, une *forme possible de vision* (« une pure forme du regard », écrit Yves Michaud³¹⁴), un œil androïde qui ne voit pas tout à fait comme nous voyons, qui nous fait même voir *différemment*, qui produit des images *dissemblables*. Le dispositif photographique et la vision qui en découle ne sont donc pas *nécessaires* (qui n'auraient pu être autrement), mais *contingentes*, en ce sens qu'elles représentent une manière de voir parmi d'autres possibles (ce qui n'exclue pas que celle-ci puisse être historiquement déterminée). Comme l'écrivent Allen et Snyder :

L'idée qu'une photographie nous montre « ce que nous aurions vu si nous avions été là nous-mêmes » doit être remise en cause pour son absurdité. Une photographie nous montre « ce que nous aurions vu » à un certain moment du temps d'un certain point de vue, *si* nous avons gardé la tête immobile et fermé un œil et *si* nous voyions avec l'équivalent d'un objectif de 150 ou de 24mm et *si* nous voyions en Agfacolor ou en Tri-X développé avec du D 76 et tiré sur du papier Kodabromide no 3³¹⁵.

Qu'une analyse aussi précise n'ait point été celle des penseurs du 19^{ème} siècle, à cette époque, déjà, naît un certain scepticisme pour des raisons similaires. On se rend graduellement compte que ce que la photographie nous montre n'est pas toujours conforme à la version « humainement perçue » de ce qui a posé devant l'appareil. On prend conscience du fait que le regard photographique modifie considérablement l'objet,

³¹³ Le premier auteur à suggérer un lien entre la photographie et la mort, tel que l'a relevé Martin Jay dans *Downcast Eyes*, est sans doute Ralph Waldo Emerson dans un extrait de son journal de 1841. Ce lien sera exploré plus en profondeur par Roland Barthes dans *La Chambre claire* (1981), mais aussi, dès 1927, par le sociologue allemand Siegfried Kracauer : "In the illustrated newspaper, the world is turned into a photographable present and the photographed present is completely eternalized. It seems to be snatched from death; in reality, it surrenders to it." (Siegfried Kracauer cité par Jay, *op.cit.*, p.135)

³¹⁴ Yves Michaud dans « Les Photographies : reliques, images ou vrais-semblants ? » dans *Critique*, Tome XLI, no 459-460, Paris, août-septembre 1985, p.780.

³¹⁵ J. Snyder et N.W. Allen cités par Michaud, *Ibid.*, p.772.

voire le recrée (ou le crée?). On pourrait même dire qu'on devient conscient du fait que le « naturalisme » n'est qu'un *effet relatif*, qu'il relève d'un point de vue sur le monde, d'une manière de voir dépendant d'un dispositif physique concret et devenant pour cette raison contingente. On réalise que la photographie implique une certaine *filtration* du flux lumineux et une *modulation* particulière du phénomène sensible par l'appareil. Qu'elle relève d'une posture parmi d'autres du regard, qu'elle devient manipulable et qu'elle pourrait, dès lors, faire potentiellement appel aux pouvoirs de l'illusion. La photographie, tout en semblant s'inscrire dans la lignée du « naturalisme » le plus pur, vient en même temps suggérer que l'expérience visuelle en est une qui est toujours *matériellement déterminée*, et que l'image qui naît du procédé photographique est donc de nature composite, synthétique, fabriquée.

Un appareil comme le « stéréoscope », perfectionné successivement au 19^{ème} siècle par David Brewster et Olivier W. Holmes, possède, comme n'a pas manqué de le relever Martin Jay³¹⁶, une dimension paradoxale qui recoupe celle de la photographie. Un tel appareil, qui joue de la dimension « binoculaire » de la vision pour recréer l'impression de tridimensionnalité, semble constituer, à la suite de la photographie, une évolution dans la quête technique de « vérissimilitude » (du latin *verisimilitudo*, composé de « vrai » et de « similitude », « ressemblance »), tout autant qu'il suggère que la perception dépend d'un système contingent. Car en effet, le fait que l'impression de tridimensionnalité soit obtenue par le couplage de deux images distinctes et par le biais de lentilles devant être disposées de manière très précise, semble indiquer que la troisième dimension n'est que l'« effet » (illusoire) d'un système de perception matériellement déterminé, le résultat d'un procédé technique positionné dans l'espace et dans le temps, et donc, corrélativement, que ce que nous nommons « réalité » n'est peut-être que le produit de notre système neurosensoriel, c'est-à-dire *quelque chose qui n'existe que par et dans le corps*.

Un autre des effets paradoxaux et troublants de la photographie consiste en la variation des points de vue et des instants qu'elle permet et qui, étendant le champ de la vision

³¹⁶ Jay, *op.cit.*, p.132.

au-delà des capacités perceptives du sujet humain, font en sorte de multiplier les « versions » de la réalité, de rendre celle-ci changeante et donc métamorphosable. Ce foisonnement des points de vue introduit une certaine *contingence* au cœur du monde et manifeste, en faisant de la caméra un dispositif perceptif indépendant du sujet, la *relativité* de toute perception, toutes choses qui s'opposent à l'idée d'un *logos* ancré dans un sujet indissociablement lié à un appareil de perception par un point de vue unique, nécessaire et immuable, qui partagerait certains traits de l'omnipotence divine.

Cela fut vrai, dès le 19^{ème} siècle, avec les photographies d'Edward Muybridge en Angleterre (Fig.14) et de Étienne-Jules Marey en France (Fig.15), qui, si elles nous en apprennent beaucoup sur les différentes phases du mouvement, troublent les rapports de la vision et de la conscience rationnelle en nous montrant ce que l'œil humain ne pourra jamais saisir. En dévoilant des configurations éphémères tout autant que des structures cachées du monde visible, d'étranges détails en excès tout autant que des « moments » du réel échappant à l'œil nu, de telles photographies contribuent à *dénaturaliser* l'expérience visuelle, de même qu'à *désubstantialiser* à la fois la réalité objective et le sujet autonome qui lui correspond (le sujet et l'objet étant, comme nous l'avons vu, les deux pôles d'un même rapport « cartésien » au monde) :

Not only the Muybridge photographs contradict many of the most accurate and up-to-date observations of artists, but phases of locomotion were revealed which lay beyond the visual threshold. The meaning of the term "truth to nature" lost its force: what was true could not always be seen, and what could be seen was not always true³¹⁷.

Avec de telles images, le *sujet* et l'*objet* se disjoignent de leur alliance stricte et nécessaire et deviennent tous deux flottants et malléables. Leur articulation et le rapport de « transparence » qu'ils entretiennent l'un avec l'autre semblent dès lors relever moins d'une nature que de règles discursives, de conventions définies par des contextes et des pratiques déterminés *a posteriori*, comme nous le verrons plus loin. D'ailleurs, Marey, considérant que certaines informations visuelles superflues obtenues par le biais de son

³¹⁷ Aaron Scharf cité par Jay, *op.cit.*, p.134.

dispositif entravaient sa volonté d'analyse du mouvement, en vint à intervenir sur le sujet placé devant l'appareil de façon à créer une image plus épurée, davantage en correspondance avec son projet (Fig.16)³¹⁸.

Cette dimension paradoxale et étrange des images de Muybridge et de Marey, qui résulte de la fixation de moments d'évanescence a priori dénués de sens, était déjà, du reste, manifeste dès les tout premiers portraits photographiques réalisés par Talbot et Daguerre. En effet, en raison des longs temps de pose exigés par ceux-ci, les sujets portraiturés se révélaient souvent, dans ces images, en deçà de leur identité propre, comme des condensés tantôt loufoques, tantôt effrayants de mimiques raides et embarrassées (Fig.17), ou encore tels des spectres (Fig.18). Semblables photographies, plus que d'atteindre à la plénitude de l'*Être*, nous révèlent en fait davantage le « peu de réalité » de la réalité, pour reprendre cette expression d'André Breton³¹⁹, c'est-à-dire sa substance fantasmatique, toujours en risque de dérapage – contraction transitoire au sein du flux polymorphe du réel. Ainsi, les premières photographies, en même temps qu'elles viennent à première vue confirmer nos appréhensions les plus immédiates et évidentes de la réalité perçue, renvoient l'existence à son irréductible précarité, et remettent en cause l'idée d'un sujet autonome doté d'un œil souverain et regardant un monde fixe depuis un point de vue d'éternité et de vérité.

The camera isolated momentary appearances and in so doing destroyed the idea that images were timeless. Or, to put it another way, the camera showed that the notion of time passing was inseparable from the experience of the visual (except in paintings). What you saw depended upon where you were when. What you saw was relative to your position in time and space. It was no longer possible to imagine everything converging on the human eye as on the vanishing point of infinity³²⁰.

³¹⁸ Une telle utilisation « scientifique » de l'image, qui entremêle saisie « objective » et éléments iconiques conventionnels, n'est d'ailleurs pas étrangère à certaines pratiques scientifiques encore de nos jours, comme l'a démontré l'historien des sciences Peter Galison. Selon Galison, les photographies scientifiques enregistrent souvent trop d'informations et les savants doivent parfois éliminer ce surplus d'information pour demeurer dans le cadre de leur protocole d'expérimentation. (Peter Galison, « Judgment against objectivity » dans Caroline A. Jones et Peter Galison, *Picturing Science, Producing Art*, New York, Routledge, 1998, pp.327-359)

³¹⁹ André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité » (1927) dans *Point du jour*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1992.

³²⁰ John Berger, *Ways of Seeing*, London, BBC and Penguin Books, 1972, p.18.

Pour le dire dans les termes de Jonathan Crary, on pourrait affirmer que la photographie nous introduit à un certain *matérialisme* de la vision. Elle nous ouvre à l'idée selon laquelle la vision *s'incarne* dans un dispositif technique ou dans un observateur physiologique : « la vision est toujours un nœud inextricable d'éléments appartenant au corps de l'observateur [au dispositif de perception] et de données venues du monde extérieur³²¹. » Ainsi, du côté de la photographie, cette vision se fonde dans un dispositif technique, dont le fonctionnement conditionne la représentation. Du côté du sujet, la vision se fonde dans un corps biologique, dont les pulsations organiques, voire les désirs et les fantasmes (qui sont souvent l'effet de manipulations idéologiques, comme nous le verrons bientôt), produisent activement l'expérience visuelle. Cette forme de vision *incarnée*, plutôt que d'être dans un rapport d'extériorité idéale au monde, obscurcit plutôt le rapport au monde en étant directement immergé dans celui-ci (une telle vision « fait tache » dans le monde, comme l'écrit Lacan³²²). Cette refonte de la structure de la vision pourrait en fait correspondre à la révision et au déplacement du sujet cartésien opérés dès le 18^{ème} siècle par Kant, pour qui l'objet se constitue dans l'horizon de la finitude du sujet en se conformant aux « catégories » de son entendement³²³.

Après Kant, la transparence du sujet-comme-observateur s'obscurcit irréversiblement. Loin d'être une forme privilégiée de savoir, la vision devient elle-même objet de connaissance, d'observation. À partir du début du 19^{ème} siècle, la science de la vision va de plus en plus questionner la nature physiologique du sujet humain et se détourner en proportion de l'étude mécanique de la propagation de la lumière et de la transmission optique. C'est une époque où le visible échappe à l'ordre atemporel de la chambre noire pour venir se loger dans un autre dispositif, dans la physiologie et dans la temporalité instables du corps humain³²⁴.

³²¹ Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur*, trad. fr. Frédéric Maurin, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1990 (1994 pour la langue française), p.109.

³²² Jacques Lacan, « Du regard comme objet petit a », dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire, Livre XI* (1962), Paris, Seuil, 1973, p.79 et suivantes.

³²³ « Notre représentation des choses telles qu'elles nous sont données ne se règle pas sur les choses mêmes considérées comme choses en soi, mais (...) c'est plutôt ces objets, comme phénomènes qui se règlent sur notre mode de représentation. » (Immanuel Kant, *Critique de la raison pure*, cité par J. Crary, *Ibid.*, p.108)

³²⁴ Crary, *Ibid.*, pp.108-109.

6.2 LA RÉALITÉ DÉSUBSTANTIALISÉE

La photographie, dans son dispositif même, n'a donc rien d'une forme nécessaire, qui serait en connexion directe avec l'immuable et le « vrai ». Elle est une manière contingente de regarder, qui construit l'image sur la base d'un certain nombre de conventions qui sont matériellement inscrites au sein du dispositif lui-même. L'*appareil* (du latin *apparatus*, qui vient du verbe « apparare », qui signifie « préparer ») s'approprie l'apparence de l'objet pour l'apprêter, la modifier, lui imprimer une forme nouvelle, dictée par un certain nombre de catégories qui sont contenues dans le programme de l'appareil sous forme de concepts. Ces catégories, si elles s'incarnent dans un dispositif matériel et dès lors contingent, n'en sont toutefois pas moins historiquement déterminées. Comme l'écrit Pierre Bourdieu : « si [la photographie] s'est immédiatement proposée avec les apparences d'un 'langage sans code ni syntaxe', (...), c'est avant tout que la sélection qu'elle opère dans le monde visible est tout à fait conforme, dans sa logique, à la représentation du monde qui s'est imposée en Europe depuis le Quattrocento³²⁵. »

Le sujet-photographe, en tant qu'utilisateur de l'appareil, se trouve donc, qu'il le veuille ou non, inséré dans le tissu à la fois matériel et symbolique qui façonne son appareil (sa « grammaire mythique », comme la désigne David Tomas³²⁶), avec la possibilité d'en jouer, mais non de s'en extraire complètement, à moins d'intervenir directement à l'intérieur de la « boîte noire » de la caméra (sa structure matérielle, mais aussi la structure symbolique qui la conditionne, le « métaprogramme » qui vient lui imprimer une forme). L'appareil, comme regard formé et construit, détermine par conséquent tout autant le sujet-photographe que ce dernier n'utilise l'appareil pour générer des images. Ainsi Vilém Flusser décrit-il ce phénomène, sous l'angle de la cybernétique et en des termes qui ne sont pas sans évoquer un univers « technocratique » à la Kafka :

³²⁵ Pierre Bourdieu, « La définition sociale de la photographie », dans *Un art moyen*, Paris, Minuit, 1965, pp.108-109.

³²⁶ David Tomas, « From the photograph to postphotographic practices. Toward a postoptical ecology of the eye » (1988) dans *A Blinding Flash of Light. Photography between disciplines and media*, Montréal, Les Éditions Dazibao, 2004, p.245.

Aucun appareil photo correctement programmé ne peut être entièrement percé à jour par un photographe, ni même par la totalité de tous les photographes. C'est une *black box*. (...) Même si, dans sa quête de possibilités, [le photographe] se perd dans son appareil, il peut maîtriser la boîte. Car il sait comment alimenter l'appareil (il connaît l'*input* de la boîte), et sait également comment l'amener à cracher des photographies (il connaît l'*output* de la boîte). Aussi l'appareil fait-il ce que le photographe exige de lui, bien que ce dernier ne sache pas ce qui se passe à l'intérieur de l'appareil. Voilà ce qui caractérise le fonctionnement de tout appareil : le fonctionnaire est maître de l'appareil grâce au contrôle qu'il exerce sur ses faces extérieures (sur l'*input* et sur l'*output*), et l'appareil est maître du fonctionnaire du fait de l'opacité de son intérieur³²⁷.

Cette manière de voir « préinscrite » dans la structure matérielle de la caméra pourrait correspondre à ce que Franco Vaccari a appelé, après Walter Benjamin, l'« inconscient technologique », et qui trouve sa contrepartie, chez Benjamin, dans l'« inconscient optique » du sujet humain. Ainsi Benjamin écrit-il, voulant mettre en évidence le fait que le médium photographique nous met en présence d'une fonction productive indépendante de la volonté d'un sujet autonome et centré, que « [la photographie] nous renseigne sur cet inconscient de la vue, comme la psychanalyse sur l'inconscient des pulsions³²⁸. » À cette notion d'*inconscient* pourrait correspondre, au sens de la psychanalyse comme des produits de la technique, celle d'un processus dont les lois échappent au contrôle de la conscience, d'un *logos* souverain et pleinement maître de lui-même. Comme l'écrit Vaccari de l'inconscient à l'œuvre dans la photographie : « l'instrument, [doit] être considéré comme doué d'une capacité autonome d'organisation de l'image, en formes déjà structurées symboliquement, indépendamment de l'intervention du sujet³²⁹. » À quoi il ajoute, sur la notion d'inconscient au sens large : « Au concept d'"inconscient" est lié de façon essentielle celui d'"activité", (...) qui se rattache, par ses valences sémantiques, à l'idée de 'production'. (...) L'inconscient est un centre d'activité productive indépendant,

³²⁷ Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie* (1993), trad. française Jean Mouchard, Paris, Éditions Circé, 1996, p. 30.

³²⁸ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » in *Poésie et révolution*, traduction française de M. de Gandillac, Paris, Denoël, 1971, p.19.

³²⁹ Franco Vaccari, *La Photographie et l'inconscient technologique*, Paris, Éditions Créatis, collection « L'encre et la lumière », 1981, p.31.

qui structure, qui forme les éléments inarticulés [le flux lumineux, dans le cas de la photographie] dont il est traversé³³⁰. »

Si l'on rapporte le phénomène au sujet, ce travail de *structuration* – qui confère au monde visible une forme contre-naturelle, c'est-à-dire sociale et culturelle – pourrait coïncider avec ce que Lacan appelle la « fonction symbolique ». L'image photographique « décentre » le regard dans la mesure où elle résulte d'un processus régi par des symboles et des lois qui sont indépendants du sujet qui produit l'image, comme l'identité du sujet se posant comme « moi » (comme image de lui-même) est en bonne partie déterminée par la « Loi symbolique » qui le travaille inconsciemment, comme nous le verrons plus en détails au prochain chapitre. Ainsi Lacan écrit-il que

c'est en tant qu'il est engagé dans un jeu de symboles, dans un monde symbolique, que l'homme est un sujet décentré. Eh bien, c'est avec ce même jeu, ce même monde, que la machine est construite. Les machines les plus compliquées ne sont faites qu'avec des paroles. La parole est d'abord cet objet d'échange avec lequel on se reconnaît (...). La machine, c'est la structure comme détachée de l'activité du sujet. Le monde symbolique, c'est le monde de la machine³³¹.

Par rapport à l'inconscient organique de l'homme, on trouve à l'œuvre, dans la photographie, « un inconscient bloqué, un inconscient dur : l'inconscient technologique³³² ». Comme chez Lacan, pour qui l'accès au symbolique (l'organisation mythique qui façonne l'univers humain) est la condition nécessaire pour que l'être humain puisse advenir à la conscience de lui-même, et pour qui cet accès se fait au prix d'un détachement par rapport au réel avec lequel il est en symbiose au moment de sa naissance, la photographie détache des portions inarticulées du réel pour les faire se conformer à une grille préexistante.

³³⁰ *Ibid.*, p.11.

³³¹ Jacques Lacan, *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse. Le Séminaire, Livre II (1954-55)*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Point-Essais », p.70.

³³² Vaccari, *op.cit.*, p.12.

La photographie, comme produit de la technique qui vient donner corps et exprimer un certain rapport symbolique au monde, serait dès lors en quelque sorte « un fragment d'inconscient en activité³³³ ». L'appareil photo serait donc une machine qui réalise une fonction spécifique et qui se borne à imposer des lois structurelles et toute une condition culturelle à des énergies « naturelles » provenant du dehors. En tant que telle, la photographie ne juge pas, elle accomplit sa fonction indépendamment du sens (au sens moral du terme), elle est sans profondeur et sans arrière-pensées, « étrangère aux flux qui la traversent³³⁴ ». Les catégories de l'appareil filtrent le réel dans sa dimension plastique et mouvante et viennent le figer, lui donner une forme culturelle, à la manière du sujet qui ne peut advenir à lui-même qu'en s'insérant dans un champ de signifiants qui lui préexiste.

Un tel « inconscient » ne se révèle jamais autant que dans des images comme celles de Muybridge, qui nous font voir des choses « réelles », mais que nous ne pourrions jamais voir à l'œil nu, et qui, dès lors, s'écartent des normes de la représentation réaliste, censée permettre la transparence de la conscience au monde. Ces images – *bien qu'elles touchent au Réel* – nous révèlent, plutôt qu'une surface lumineuse baignée par les rayons du soleil divin, plutôt qu'un monde gorgé de sens et pleinement assimilable par la conscience claire, un certain spectacle de désolation. De telles images, plus que de constituer des doubles rassurants qui viennent conforter le monde dans sa familiarité, agissent davantage comme des doubles *Un-heimliche* (« étrangement inquiétants », ou « étrangement familiers »), dans la mesure où elles provoquent un certain *vertige de la séparation* (qui sera plus ou moins fortement ressenti selon le degré d'acculturation du récepteur de l'image).

Avec les images de Muybridge, la réalité visible immédiate, que le sujet autonome avait intériorisé comme étant *sienne*, tombe dans la distance, se met à vivre de sa vie propre. Dès que nous tentons de saisir des images comme celles de Muybridge comme surfaces signifiantes – comme « scènes » avec lesquelles il est possible de se fondre, de

³³³ *Ibid.*, p.14.

³³⁴ *Ibid.*, p.14.

s'identifier – nous sommes pris de ce sentiment d'absurde que donnait à Sartre, dans *La Nausée*, la vue « obscène » (du latin *obscena*, « à côté de la scène », mais aussi *obscenus*, « sinistre, de mauvais augure ») d'une racine dans le Jardin public, cet environnement qu'il croyait jusque-là familier : « Donc j'étais tout à l'heure au Jardin public. La racine du marronnier s'enfonçait dans la terre, juste au-dessous de mon banc. Je ne me rappelais plus que c'était une racine. Les mots s'étaient évanouis et, avec eux, la signification des choses, leurs modes d'emploi, les faibles repères que les hommes ont tracés à leur surface³³⁵. »

Pour le dire autrement : des photographies comme celles de Muybridge nous font sortir de cette conception temporelle que les Grecs désignaient comme celle du *Kairos* pour nous mettre plutôt au contact de celle du *Chronos*. Dans son livre *The Sense of an Ending*³³⁶, le critique littéraire Frank Kermode se réfère à ces deux conceptions du temps pour analyser la nature de la narration dans la littérature moderniste. Le *Chronos* correspondrait à cette temporalité qui se définit comme succession mécanique d'instants tous équivalents, cette séquence de moments pouvant être calculés et dont une horloge peut marquer la cadence, ce temps qui passe, "one damn thing after another³³⁷". Le *Kairos*, quant à lui, correspond à "a point in time charged with significance, charged with a meaning derived from its relation to the end³³⁸." Le *Kairos* est par ailleurs "our way of bundling together perception of the present, memory of the past, and expectation of the future, in a common organization³³⁹."

³³⁵ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1972, p.179.

³³⁶ Sir John Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, 1967.

³³⁷ *Ibid.*, p.47.

³³⁸ *Ibid.*, p.47.

³³⁹ *Ibid.*, p.46. Au Moyen Âge, le *Kairos* pourrait correspondre au Temps de l'Église tel que nous l'avons présenté au premier chapitre, soit ce temps cadencé par les offices et les grandes fêtes liturgiques et s'inscrivant dans la perspective plus vaste de la venue du Royaume de Dieu. À l'Époque des Lumières, qui trouve ses assises à la Renaissance, la *téléologie* comme finalité fondée sur le progrès technoscientifique et l'émancipation humaine par la raison pourrait se rapprocher d'un tel rapport au temps dit du *Kairos*.

En photographie, cette conception temporelle du *Kairos* pourrait trouver son expression la plus accomplie chez un photographe comme Henri Cartier-Bresson – l'un des représentants les plus éloquents d'une certaine conception « naturaliste » de la photographie au 20^{ème} siècle³⁴⁰ –, qui affirme, suivant sa conception de l'« instant décisif », que photographier, c'est découvrir que « dans tout chaos, il y a un ordre³⁴¹ ». Cartier-Bresson soutenait en effet que tout phénomène comporte, dans son déploiement temporel, un « instant décisif » où le sens se dévoile pleinement au regard. Il appartiendrait alors au photographe de saisir cet instant et d'en fixer la géométrie sur pellicule. L'« instant décisif » serait ce moment de révélation où le réel, subitement, s'ordonne ; où chaque élément du cadre concourt à libérer un sens commun, devenant l'expression d'une totalité signifiante. Derrière cette conception se trouve l'idée apaisante d'un monde rempli de sens attendant d'être saisi par l'œil entraîné du photographe qui, à travers ses images, vient témoigner du fait que le caractère contingent de l'évènement est prêt à tout moment à se convertir en la plénitude de l'Être au sein de l'organisation visuelle du cadre. Comme l'écrit Soulages, tissant en outre des liens entre le travail de Cartier-Bresson, l'épistémè de l'âge classique et la peinture de la Renaissance :

HCB met à nu l'ordre structuré et non « l'arrangement artificiel, (...), ce qu'il faut redouter par-dessus tout », dit le photographe. En cela, il suit Descartes qui, des *Regulae* aux *Principia*, cherchera l'ordre et la mesure ; (...) parallèlement, ce sera le vaste projet d'une *mathesis universalis* (...). Or, que fait HCB, sinon, lui aussi, reprendre ce projet ? « Au début était la *géométrie*, répète-t-il ; (...) HCB veut réaliser les projets à la fois de *Léonard de Vinci* – la peinture comme science reine et universelle – et de *Descartes* – la méthode mathématique comme unique et universelle méthode pour connaître le monde, grâce à l'ordre et aux structures³⁴².

³⁴⁰ Nous reconnaissons que les photographies de Cartier-Bresson comportent une part de poésie et de mystère qui les distingue d'un « réalisme plat » qui se contenterait de « recopier la réalité » ou d'en recréer l'impression à coups de stéréotypes picturaux et de repères d'identification bien établis. La « fable » qui sous-tend sa pratique, comme l'a bien analysé François Soulages (*op.cit.*), colle cependant en tous points au projet réaliste et relève tout à la fois d'une épistémologie proprement cartésienne et du projet pictural issu de la Renaissance italienne. Cartier-Bresson se réclame d'ailleurs explicitement de la « Méthode » cartésienne, tout en cherchant à reprendre le projet de Léonard de Vinci, comme en témoignent de nombreuses citations de Cartier-Bresson isolées par Soulages dans son essai.

³⁴¹ Henri Cartier-Bresson cité par François Soulages, « La Fiction et la fable » in François Soulages et alii, *Photographie et inconscient. Séminaire de philosophie*, Paris, Éditions Osiris, 1986, p.180.

³⁴² Soulages, pp.180-181.

La théorie de l'« instant décisif » développée par Cartier-Bresson, qui colle à la conception temporelle du *Kairos*, pourrait également s'apparenter aux conceptions d'un philosophe comme Leibniz. Reprenant le projet de la *mathesis universalis* cartésienne dans le cadre de son propre système philosophique, Leibniz souligne que chaque « monade » (les monades humaines sont chez lui comparables au sujet individuel cartésien comme unité dotée de raison), bien qu'elle se caractérise par l'absence de point de vue omniscient, peut néanmoins refléter l'univers dans son intégralité depuis les limites de son propre point de vue, que Leibniz compare au sommet d'un cône de lumière.

La science des sections coniques montre *qu'il existe un point* à partir duquel le désordre apparent s'organise en une harmonie réelle. (...) La difficulté réside dans ce fait que, pour une pluralité donnée, pour un désordre donné, il *n'existe qu'un point* à partir duquel tout se remet en ordre (...). De toutes parts, d'ailleurs, le désordre semble demeurer, et l'indétermination. Dès lors, *connaître* une pluralité de choses (...) consiste à *découvrir ce point* à partir duquel leur désordre se résout, *uno intuitu*, en une loi d'ordre unique³⁴³.

Toutefois, des images comme celles de Muybridge, en dévoilant des mouvements immobilisés, des configurations éphémères, des manières inquiétantes de voir les choses, nous éloignent du *kairos* pour nous faire percevoir son contraire, soit le *chronos*, le passage du temps dans sa dimension muette et dénuée de sens, ce temps qui angoisse davantage qu'il ne reconforte. La photographie, bien qu'elle participe du « programme réaliste » et de sa volonté de connaissance et de maîtrise du monde, nous met paradoxalement au contact, comme chez Muybridge, par sa propension à désorganiser de l'intérieur ce qu'elle nous montre de scène identifiable et assimilable, d'une temporalité sans bornes, qui ne semble comporter aucun moment « transcendant » de révélation ou de résolution des conflits en une totalité pleine de sens.

De la même manière qu'elles portent atteinte au temps du *kairos*, les images de Muybridge nous mettent également en présence – pour demeurer dans les catégories du monde ancien – de ce que les Grecs de l'Antiquité désignaient comme *chaos*, par opposition au *cosmos*. Ces images, en effet, nous présentent des scènes décalées par

³⁴³ Michel Serres, *Le Système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, tome 1, Paris, PUF, 1968, p.244.

rapport à l'expérience visuelle commune et qui ne sont pas encore récupérées comme symboles au sein d'un système ordonné d'avance, où objets et actions viendraient s'inscrire dans l'horizon circonscrit du sens. De telles images nous mettent au contact d'un ensemble d'éléments et de relations innommables et peu maîtrisables par l'entendement, qui témoignent d'un réel « en germination toujours précaire³⁴⁴ », qui désempare la pensée.

Les Grecs opposaient à Chaos, la non-information et le bruit, Cosmos, l'ordre (cosmétique), que les Latins ont traduit presque littéralement par Mundus, le bien nettoyé (le non-immonde). Dans ce cadre, Chaos était du côté du réel, et le Cosmos-Monde du côté de la réalité, dont l'homme pouvait être vraiment le dominateur et le résumé sémiotique, le Microcosme. Les Latins eurent le mérite, attesté chez Cicéron, d'introduire une notion plus compréhensive, celle d'Univers, du tourné-vers-l'un, susceptible d'embrasser Cosmos et Chaos (...). On voit où se tient la photographie. Par ses index et certains indices plus ou moins indexés, elle offre des fragments de Cosmos-Monde. Mais la chimie de son image latente et la physique abstractive de ses lentilles appartiennent bien à l'Univers dont elles sont ses états. Des bouts de cosmos-mondes sont donc ici aperçus dans des états d'univers³⁴⁵.

Ainsi, en même temps qu'elle enveloppe tout dans une même lumière, qu'elle prolifère et soumet toute chose à un programme unique (celui de son « inconscient technologique »), nous donnant l'impression d'un monde univoque, contenu de part en part dans une représentation stable et unifiée, la photographie tend à faire du monde une histoire pleine de vides et de cassures, d'écarts par rapport à l'ordre et au sens. Comme l'écrit Vaccari : « Alors que la peinture a toujours eu pour effet de créer un niveau d'intégration plus élevé, la photographie nous a fait découvrir le caractère unique de ce qui arrive. Dans chaque image photographique, nous voyons s'ouvrir des abîmes de sens³⁴⁶. »

Dans la mesure où il n'y plus de lien *nécessaire* entre la cause réelle de l'image et sa signification, d'adéquation stricte entre la trace enregistrée et une vérité univoque, la réalité perd en consistance et en certitude. C'est ce que nous voulons dire lorsque nous

³⁴⁴ Van Lier, *op.cit.*, p.44.

³⁴⁵ *Ibid.*, p.45.

³⁴⁶ Vaccari, *op.cit.*, p.109.

affirmons qu'avec la photographie, la réalité comme « chose » (*res*) se *désubstantialise*. Le monde devient multiplicité des regards, avec toutes les possibilités de jeu et de modification que cela implique, ensemble labyrinthique des points de vue comme autant de canaux de formation et de conditionnements possibles. La photographie, dans ces conditions, plutôt que de célébrer l'union du divin et de l'humain, *manifeste le monde en l'absence de Dieu*, c'est-à-dire d'un grand Autre – le « Dieu cartésien » – qui viendrait, depuis son autorité transcendante, assurer et maintenir le lien stable entre sens et référence, accorder le réel et l'imaginaire, le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé.

6.3 LA PROGRAMMATION DU SENS

Mais cela ne veut point dire, bien sûr, que toutes les photographies soient neutres et affolantes de non-sens, qu'elles soient « en deçà du langage », qu'elles ne véhiculent pas raisons et valeurs. Car, indéniablement, si les photographies se tiennent proches, comme nous venons de le voir avec les exemples de Muybridge et de Marey, du fond chaotique et infiniment mouvant du Réel, *elles génèrent la plupart du temps du sens* (pour s'en convaincre, il n'est que d'ouvrir le journal du matin : le sens nous explose à la figure). Seulement, le sens devient ici l'effet d'un *processus autonome*, qui vient s'ajouter et se superposer, comme l'a démontré Barthes dans « Le message photographique » (1961), au phénomène visuel enregistré. C'est ce que nous avons voulu évoquer, au premier chapitre, lorsque nous avons mentionné qu'avec la modernité, *le sens s'autonomise*. De la même manière que s'autonomisent l'espace, le temps, le corps et la matière, la *mise en sens* du monde (autant dire : *sa mise en scène*), devient une activité autonome, qui varie en fonction des contextes, des pratiques et des visées. Cela devient d'autant plus vrai avec l'Âge de l'Homme initié par Kant et désigné comme tel par Foucault, où le sujet acquiert le pouvoir quasi démiurgique d'organiser le monde suivant sa propre volonté. En d'autres termes, au fur et à mesure que le monde se disjoint des modèles et qui lui étaient transmis de l'extérieur par cet auteur unique et transcendant qu'était Dieu, au fur et à mesure, donc, que le monde se « dénarrativise », la signification devient quelque chose de malléable, qu'il est possible de « programmer » ; le monde devient cette *fiction*

dont il est possible de modifier les paramètres en fonction des contextes et des rapports de force ; le monde devient cet ensemble d'objets, « d'anecdotes et de faits divers³⁴⁷ » qu'il est possible de *(ré)narrativiser* en vue d'obtenir tel ou tel effet dans tel ou tel contexte donné.

Le sens qu'il devient possible d'assigner à la photographie, comme le montre Barthes dans « Le Message photographique », n'est pas intrinsèquement lié à son contenu brut, c'est-à-dire à « la scène elle-même, [au] réel littéral³⁴⁸ ». Le sens devient ainsi, tout comme le regard, quelque chose de *contingent*, qui n'entretient avec le réel (le fond des énergies informes et infiniment labiles de l'Univers) aucun lien nécessaire. C'est d'ailleurs ce que Barthes désigne comme étant le paradoxe même de la photographie :

Le paradoxe photographique, ce serait (...) la coexistence de deux messages, l'un sans code, (ce serait l'analogie photographique), et l'autre à code (ce serait l'« art », ou le traitement, ou l'« écriture », ou la rhétorique de la photographie). (...) Ce paradoxe structurel coïncide avec un paradoxe éthique : lorsqu'on veut être, « neutre, objectif », on s'efforce de copier minutieusement le réel, comme si l'analogie était un facteur de résistance à l'investissement des valeurs (c'est du moins la définition du « réalisme » esthétique) : comment dont la photographie peut-elle être à la fois « objective » et « investie », naturelle et culturelle ?³⁴⁹

Mais comment, se demande Barthes, le « message dénoté » (le réel littéral) et le « message connoté » (qui investit ce réel de sens et de valeurs) s'imbriquent-ils ? C'est d'abord, comme nous venons de le voir, par le biais des catégories de l'appareil photo lui-même, qui « informent » le phénomène capté pour le faire se plier à une certaine condition culturelle, celle, entre autres, du *perspectivisme* né à la Renaissance, qui place l'œil individuel comme source ultime de la représentation et point à partir duquel se déploie la structure signifiante. Toute image photographique est alors, quand bien même serait-elle prise en l'absence de tout sujet-photographe, l'application d'un certain nombre

³⁴⁷ Sontag, *op.cit.* (1973), p.41.

³⁴⁸ Roland Barthes, « Le message photographique » (1961) dans *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p.10.

³⁴⁹ *Ibid.*, p.13.

de théories qui sont historiquement déterminées, qui engagent une conception particulière du temps, de l'espace, du corps et de la relation entre le sujet et le monde dans lequel il s'inscrit. C'est son « inconscient technologique », qui est un inconscient « dur », « bloqué », parfaitement automatisé : « Il n'existe pas de photographies naïves, non conceptuelles. La photographie est une image de concepts³⁵⁰. » En termes kantien, on pourrait dire que l'appareil photo, d'emblée, agit comme les catégories transcendantales de l'entendement, qui servent d'« écran » à travers lesquelles nous percevons de manière « schématisé » le Réel comme chose-en-soi nouménale. Suivant cette conception, la « connotation » serait donc constitutive de l'image photographique comme telle, étant déjà, avant même le déclic, inscrite sur les faces matérielles de son dispositif. Hubert Damisch :

On oublie que l'image dont les premiers photographes ont prétendu se saisir, et l'*image latente* elle-même qu'ils ont su révéler et développer, ces images *n'ont rien d'une donnée naturelle* : car les principes qui président à la construction d'un appareil photographique – et d'abord à celle de la chambre noire – sont liés à *une notion conventionnelle de l'espace et de l'objectivité*, qui a été élaborée préalablement à l'invention de la photographie et à laquelle les photographes, dans leur immense majorité, ne font que se conformer³⁵¹.

Dans un même ordre d'idées, Alan Sekulla montre que la compréhension d'une photographie a pour condition un apprentissage, lui-même souvent inconscient, d'un code de lecture :

L'anthropologue Melville Herskovits montra un jour à une aborigène une photo de son fils. Elle est incapable de reconnaître cette image (...). La photographie ne livre aucun message pour cette femme jusqu'à ce que l'anthropologue la lui décrive. Une proposition telle que "ceci est un message" et "ceci tient lieu de votre fils" est nécessaire à la lecture de la photo. (...) Le dispositif photographique est donc bien un dispositif *culturellement codé*³⁵².

³⁵⁰ Flusser, *op.cit.*, p.40.

³⁵¹ Hubert Damisch, « Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique » dans *L'Arc*, no 21 (*La Photographie*), Aix-en-Provence, printemps 1963, p.37.

³⁵² Allan Sekulla cité par Dubois, *op.cit.* (1983), p.37.

On rejoint ici l'une des thèses développées par Jean-Marie Schaeffer dans *L'Image précaire*, pour qui « l'image photographique est essentiellement (mais non exclusivement) un signe de réception³⁵³ » : la lecture d'une photographie comme enregistrement d'un évènement réel dépendrait d'un savoir latéral sur la formation matérielle de l'image (ce qu'il appelle le « savoir de l'arché »). Pour Schaeffer, une connaissance, au moins sommaire, du dispositif photographique serait un préalable à toute réception de l'image dans sa spécificité photographique : le regardeur *doit savoir* qu'une photographie est une empreinte physicochimique d'une portion du monde visible pour la recevoir comme telle.

Mais, c'est aussi dans l'*avant* et l'*après* qui caractérisent toute prise de vue que se situe cette activité de « programmation » de l'image photographique. Cette activité, Barthes la désigne du nom de « connotation³⁵⁴ ». Car, en effet, l'instant de l'inscription mécanique du monde sur la pellicule se caractérise par son enveloppement dans une série d'actions (de la part du photographe, du sujet photographié, du diffuseur de l'image, etc.) qui marquent et déterminent l'image de part en part. Pour Barthes, ce sont les différents niveaux de production de la photographie (choix du sujet, cadrage, traitement technique, mise en page) qui élaborent la connotation³⁵⁵. Le « paradoxe photographique » résulterait ainsi, selon lui, de ce qu'un message « codé » (rattaché plus ou moins consciemment à une réserve de signes) vient se développer à partir d'une saisie mécanique du réel, d'un « message sans code ».

Mais Barthes va plus loin. S'appuyant notamment sur les travaux de Jean Piaget, il suggère que la connotation habite la lecture même de toute photographie, car il y aurait une catégorisation *immédiate* de l'image, verbalisée avant même d'être perçue :

³⁵³ Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, p.9.

³⁵⁴ Barthes, *op.cit.* (1961).

³⁵⁵ Barthes identifie alors six procédés : le « truquage » (qui implique de traiter, d'apprêter, de transformer la scène enregistrée, tout en faisant passer la plupart du temps ces interventions pour naturelles) ; la « pose » (les postures corporelles et les expressions faciales qui font du sujet photographié le support de toute une *composition*, jusqu'à le faire devenir réellement *personnage*) ; les « objets » (utilisés comme inducteurs de sens) ; la « photogénie » (éclairage, impression et tirage) ; l'« esthétique » (lorsqu'il s'agit de plier la scène enregistrée à des codes picturaux bien connus) ; et la « syntaxe » (lorsque plusieurs photographies s'enchaînent).

Dans cette perspective, l'image, saisie immédiatement par un métalangage intérieur, qui est la langue, ne connaîtrait en somme réellement aucun état dénoté ; elle n'existerait socialement qu'immergée au moins dans une première connotation, celle-là même des catégories de la langue ; et l'on sait que toute langue prend parti sur les choses, qu'elle connote le réel, ne serait-ce qu'en le découpant ; les connotations de la photographie coïncideraient donc, *grosso modo*, avec les grands plans de connotation du langage³⁵⁶.

Il y aurait donc, en quelque sorte, une connotation *perceptive*, insinuée dans toute appréhension d'image, qui serait selon Barthes aussitôt doublée et recouverte d'une connotation *cognitive* (le récepteur sélectionne des « signifiants » dans certaines parties de l'image pour former ou comprendre un signifié diffus, qui serait le « thème » de l'image). Tout se passerait comme si l'œil du spectateur isolait des pans de l'image, des zones qu'on pourrait dire *connotées*, *encodées*, *programmées*, pour les conduire vers le lieu de la langue, qui est à son tour *regard*, mais d'un monde intérieur que la puissance propre au langage amplifie, fait évoluer. Les zones de l'image encodées, Barthes les nomme « connotateurs » : « on appellera ces signifiants des *connotateurs* et l'ensemble de ces connotateurs une *rhétorique*³⁵⁷. » Ces zones obscurément actives de l'image, qui ne correspondraient pas, selon Barthes, à des unités de signification aussi distinctes que sont les mots, mais à des organisations formelles d'éléments, qui se constituent à partir d'une « réserve de stéréotypes (schèmes, couleurs, graphismes, gestes, expressions, groupements d'éléments)³⁵⁸. »

Si les distinctions établies par Barthes sont fort instructives, il faut toutefois noter, à la suite notamment de Schaeffer, que le modèle linguistique dont il fait usage n'est sans doute pas le plus adéquat pour rendre compte du phénomène. En effet, on voit mal comment une image photographique pourrait se former à partir d'éléments discrets (les connotateurs) issus d'un lexique et agencés selon des règles grammaticales stables, à la façon d'un *texte iconique* qui serait directement traductible en mots. Pour Schaeffer,

³⁵⁶ Barthes, *op.cit.* (1961), pp.21-22.

³⁵⁷ Roland Barthes, « Rhétorique de l'image » (1964), dans *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p.40.

³⁵⁸ Barthes, *op.cit.* (1961), p.11.

(...) ce qui caractérise ces stéréotypes, c'est leur pauvreté communicationnelle. Ils laissent largement indéterminée la réception de l'image (Barthes, dans son deuxième texte [« Rhétorique de l'image »], note ce qu'il appelle fort joliment la nature « erratique » des connotateurs), et ne forment pas de lexique, ni a fortiori de code articulé, contrairement à ce que semblait espérer « Le message photographique »³⁵⁹.

Il serait sans doute plus prudent de dire que le sujet-photographe, en tant que membre d'une culture, est travaillé par un certain nombre de représentations toutes faites qu'il peut, qu'il en ait ou non conscience, prélever (cadrer) directement sur le monde, ou encore mettre en scène en faisant prendre la pose aux êtres et aux objets, pour ensuite les incorporer dans l'image. La photographie se comporte alors comme *image d'une image*, comme rappel d'une image connue, qu'elle duplique et que le spectateur, s'il est issu d'une même culture que le photographe, reconnaîtra comme *signe de sa réalité*. On pourrait même suggérer³⁶⁰ qu'à toute vue sur le monde pourrait correspondre un certain degré de saturation sémantique qui renvoie à la somme des images que cette « perception » du monde a déjà engendrées, et qui sont passées au rang des clichés visuels. Le regard du photographe ne porterait alors pas sur un réel transparent, qui s'offrirait à lui directement, mais sur toute une population d'images qui, avant même la prise de vue, empliraient le champ visuel, faisant « écran » à ce qui se trouve « réellement » là, devant l'appareil, cette apparition singulière qui dans l'ombre du sens viendra s'éclipser. Comme l'écrit Schaeffer :

Ces actes réceptifs reposent sur le fait qu'en réalité l'image contemplée est de l'ordre de la réduplication : elle est la reproduction d'une « réalité » qui, toujours déjà, est de l'ordre d'une représentation sémantiquement saturée. Cela est apparent dans le cas des cartes postales : l'autosuffisance iconique d'une présentation photographique du mont Blanc repose sur le fait que pour la plupart des récepteurs cette montagne est, de toute manière, une image (...). Le mont Blanc n'existe pas comme entité réelle mais uniquement comme image paradigmatique (...). Je ne suis pas sûr que les formes plus nobles de la présentation, que prétendent réaliser certaines écoles de photographie du paysage, reposent sur un mécanisme bien différent, sinon que la réalité-image

³⁵⁹ Schaeffer, *op.cit.* (1987), pp. 152-153.

³⁶⁰ C'est l'une des thèses développées par Gilles Deleuze dans son essai philosophique sur la peinture de Francis Bacon (*Francis Bacon : Logique de la sensation* (1981), Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002). Voir plus précisément le chapitre appelé « Le Diagramme ».

n'est plus celle des points de vue touristiques, mais plutôt (contexte savant oblige), celle des traditions picturales³⁶¹.

On rejoint ici l'idée, mentionnée plus tôt, d'une fonction sociale, voire thérapeutique de l'image photographique. L'image qui coïncide avec une « image intérieure » stéréotypée pacifie le regard, qui s'y repose parce qu'il s'y retrouve, s'y reconnaît. Comme nous l'avons vu, le sujet *ex-siste* : il doit se représenter, c'est-à-dire devenir *autre* que lui-même pour accéder à sa condition même de sujet. Il doit se donner des images du monde et de lui-même pour se structurer mentalement et s'orienter dans l'étendue du réel, y prendre place. Les images aident le sujet à s'orienter dans le monde, et un certain *conformisme* de l'image est nécessaire afin d'assurer l'*identification* et la *socialisation*, de faire en sorte de limiter les étrangetés inhérentes à toute représentation. L'image « normalisée », la « belle image », fait office, comme dit Lacan, de « *dompte-regard*³⁶² », en ce sens qu'elle vise à apaiser le regard, ainsi qu'à conforter le sujet dans sa maîtrise de lui-même. Les connotateurs, qui renvoient à des éléments d'un système déjà assimilé, qui déclenchent des « schèmes mentaux³⁶³ » déjà bien constitués, sont indispensables pour éviter les confusions et les dissolutions, les glissements et les déplacements qui feraient en sorte de rendre la réalité trop singulière, méconnaissable et, dès lors, déstabilisante pour le sujet. Les connotateurs, comme le note Barthes dans « Rhétorique de l'image », ont une fonction sociale de *positionnement* et d'*ancrage*. C'est ce qu'il désignera ailleurs comme la fonction d'« identification » de l'image, en renvoyant cette fois explicitement à la notion lacanienne d'« imaginaire » :

Ce que Lacan indique par 'imaginaire' a de très grands rapports avec l'analogie, l'analogie entre les images, puisque l'imaginaire est ce registre du sujet où il colle à une image, dans un mouvement d'identification et où il s'appuie notamment sur la coalescence du signifiant et du signifié. On retrouve ici le thème de la représentation, de la figuration, de l'homogénéité des images et des modèles³⁶⁴.

³⁶¹ Schaeffer, *op.cit.* (1987), pp.152-153.

³⁶² Jacques Lacan, *op.cit.* (1962), Paris, Seuil, 1973, p.124.

³⁶³ Van Lier, *op.cit.* (1983), p.48.

³⁶⁴ Roland Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », dans *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1999, p.197.

6.4 LA PHOTOGRAPHIE COMME FORMATION IDEOLOGIQUE

De manière plus sombre, on pourrait dire que l'activité de connotation – de même que l'inconscient technologique de la caméra – relèvent de la dimension « idéologique » de la photographie, dimension liée à l'introduction « dans la lecture de l'image des raisons ou des valeurs³⁶⁵ ». Pour Barthes, la fonction de l'*idéologie* (du grec « idea » et « logos », et qu'on pourrait simplement traduire par « système de pensée », « vision du monde ») est comparable à celle du « mythe » dans les sociétés anciennes : elle vise à faire passer pour réel, vrai et naturel ce qui, en fait, est de l'ordre d'une fiction symbolique³⁶⁶. Ainsi le sociologue Guy Rocher décrit-il l'idéologie comme « un système d'idées et de jugements, explicite et généralement organisé, qui sert à décrire, expliquer, interpréter ou justifier la situation d'un groupe ou d'une collectivité et qui, s'inspirant largement de valeurs, propose une orientation précise à l'action historique de ce groupe ou de cette collectivité³⁶⁷. »

L'idéologie, suivant la pensée marxiste dont Barthes s'inspire, vise à asseoir le pouvoir d'une classe sociale dominante (avec ses valeurs, ses modèles, ses mœurs) en faisant passer celle-ci pour la nature impérissable de l'humanité. C'est ce qui se produit, entre autres, par le biais d'un dispositif photographique comme celui mis en place par Disdéri, qui relève, en fait, comme l'a relevé Dominique Baqué, d'une *mise en scène* des corps et des visages. Le dispositif photographique, avec Disdéri, se met donc au service du projet visant à donner une apparence d'évidence naturelle à ce qui, en fait, comporte une part de construction culturelle et idéologique, c'est-à-dire relève de la dimension du mythe, et

³⁶⁵ Barthes, *op.cit.* (1961), p.22.

³⁶⁶ Dans *Mythologies* (1957), Barthes définit le « mythe » de l'époque moderne comme un outil de l'idéologie. Il réalise les « croyances » et s'exprime par le biais du discours et d'une rhétorique. Pour Barthes, en outre, c'est la bourgeoisie qui se sert du mythe pour propager sa vision du monde et l'imposer. La stratégie bourgeoise, qui cherche à maintenir son prestige et son pouvoir, est de recouvrir le monde entier d'une grille qui reflète ses normes et ses valeurs, tout en faisant passer cette grille pour naturelle, comme la seule possible. Ainsi Barthes écrit-il : « Le statut de la bourgeoisie est particulier, historique : l'homme qu'elle représente sera universel, éternel ; (...) Enfin, l'idée première du monde perfectible, mobile, produira l'image renversée d'une humanité immuable, définie par une identité infiniment recommencée. » (*Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, pp.250-251).

³⁶⁷ Guy Rocher, *Introduction à la sociologie générale, Tome 1 : L'action sociale*, Paris, Seuil, Coll. « Points Essais », 1970, p.127.

qui constitue en quelque sorte les Tables de la Loi de notre époque laïcisée. Ainsi Disdéri mentionne-t-il lui-même :

Il ne s'agit pas, en effet, pour faire un portrait, de reproduire avec une justesse mathématique les proportions et les formes de l'individu. Il faut encore et surtout saisir et représenter, en les justifiant et en les embellissant, les intentions de la nature manifestées par cet individu, avec les modifications ou les développements essentiels apportés par les habitudes, les idées, la vie sociale³⁶⁸.

Le dispositif de Disdéri renvoie à cette activité de « mise en scène », cette « technique d'exclusions et d'effacements », qui est, comme le disait Lyotard, la « religion de notre irréligion moderne³⁶⁹ ». Ainsi les portraits de Disdéri martèlent-ils les stéréotypes visuels par une sorte de répétition effrénée du *même*, qui nécessairement s'opère au détriment de la différence et de l'altérité. Car *mettre en scène*, c'est aussi *mettre hors scène*, c'est-à-dire rejeter dans les marges tout ce qui n'entre pas dans les limites du cadre. *Répétition du même, rejet de la différence* : telle est l'opération par laquelle s'instaure un imaginaire idéologique et, du même coup, des stéréotypes qui contraignent les corps.

C'est ce qui se produit aussi, au 20^{ème} siècle, avec la célèbre exposition photographique *The Family of Man*³⁷⁰, dont la visée moralisante était de révéler l'universalité de l'expérience humaine et dans laquelle Barthes verra, dans *Mythologies*, le construit idéologique par excellence. L'idéologie de *The Family of Man* se construit par la voie de divers procédés : l'« immunisation » (la pauvreté est montrée non pas pour scandaliser, mais pour flatter le spectateur en lui donnant l'impression que quelque chose a été fait par la simple attention portée) ; la « privation d'histoire » (l'homme bourgeois nous est présenté comme éternel) ; l'identification (l'*autre* nous est présenté, mais sous la catégorie de l'*exotisme*) ; et, enfin, le constat sans appel (personne ne peut nier le message, car il fut enregistré de manière impartiale par la photographie). Marx, pour qui l'idéologie relève de la pensée consciente mais demeure néanmoins une « fausse

³⁶⁸ Disdéri cité par Dominique Baqué, *op.cit.*, p.48.

³⁶⁹ Jean-François Lyotard, « L'acinéma » dans *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, collection « Débats », 1994, p.65.

³⁷⁰ L'exposition a été créée par le photographe Edward Steichen pour le MOMA de New York en 1955.

conscience » (parce que les forces essentielles qui la mettent en mouvement lui demeurent largement inconnues), verra quant à lui des liens profonds entre l'idéologie et la religion. L'idéologie est pour lui le « spectre » qui, à la manière de Dieu, insuffle le sens et donne forme au monde. Le « spectre » idéologique qui teinte toute chose vise à donner l'impression d'un espace unifié englobant, dans lequel l'antagonisme social est « naturalisé ». Ce spectre, pour Marx, hante notamment l'Europe du 19^{ème} siècle en entretenant notamment l'illusion du capital, qui maintient en place toute la structure sociale en assignant une place à tous les membres de la société au sein du processus de production. C'est ce spectre, aussi, qui travaille le dispositif photographique en son fond.

L'image photographique « connotée » ou « programmée » fonctionnerait à la manière d'un appareil de pouvoir qui maintient un certain ordre social en structurant idéologiquement la réalité pour la transformer en un scénario d'images en fonction duquel nous pensons, évoluons, agissons, désirons. Les images photographiques se comportent dès lors comme des « formeurs d'expérience, des canaux opérationnels³⁷¹ », qui visent à faire en sorte que le spectateur adopte une certaine posture, émette un jugement qui modèle et entraîne un comportement. Ainsi Flusser écrit-il :

Chargée ainsi, l'image est « pleine de dieux » : tout en elle est ou bon, ou mauvais. (...) À la surface de l'image gravitent des puissances secrètes, dont certaines portent des noms chargés de valeur : « impérialisme », « judaïsme », « terrorisme ». Néanmoins, la plupart d'entre elles n'ont pas de nom, et ce sont elles qui confèrent à la photo une atmosphère indéfinissable, qui lui donnent son pouvoir de fascination et nous programment à agir rituellement³⁷².

Pour le dire en termes foucaaldiens, la photographie « connotée » pourrait fonctionner à la manière de ces instances de pouvoir et de ces « appareils symboliques » dans lesquels sont pris de façon plus ou moins consciente les sujets humains. Par le biais des connotateurs, l'image photographique devient un écran – un « *dompte-regard* » – par lequel un sujet est construit idéologiquement. Comme l'indique en outre Foucault, à l'époque moderne, c'est principalement sur le corps que le pouvoir agit, en contrôlant son

³⁷¹ Vaccari, *op.cit.*, p.74.

³⁷² Flusser, *op.cit.*, pp.67-68.

insertion dans l'espace et dans le temps, ses perceptions, ses mouvements, ses gestes et ses attitudes. Bref, c'est sur le corps que l'idéologie laisse sa marque, imprime sa forme contingente. C'est en jouant avec la perception et avec l'image du corps que l'idéologie assigne un sens aux choses. Le pouvoir, selon Foucault, renvoie à ces méthodes qui permettent un contrôle des opérations du corps, qui cherchent à fabriquer un « corps docile », un corps manipulable « qui peut être soumis, qui peut être utilisé, qui peut être transformé ou perfectionné³⁷³ ». Les images *programmées* exigent de l'individu des comportements réflexes, à la manière de ceux qui nous enjoignent de ne pas bouger à la vue d'un feu rouge. Les connotateurs ou stéréotypes visuels repérés par Barthes ne seraient donc pas, en ce sens, des images usées ou affaiblies par l'usage, mais, bien au contraire, des images prescriptives, qui déclenchent immédiatement une réponse sensori-motrice. Elles s'adressent directement à la perception, et donc au corps et au système nerveux, en déclenchant en nous un mouvement du désir, une action dirigée, en fonction des multiples intérêts – souvent conflictuels – de la société qui nous abrite et à laquelle nous nous soumettons. *Les connotateurs ainsi décrits seraient des modes d'assujettissement.*

Car, à cette double autonomisation de la vision et du sens, à laquelle correspond une *désubstantialisation* de la notion même de réalité, correspond également une autonomisation mais aussi une *désubstantialisation du sujet*, que l'image photographique manipule et décentre sans cesse en lui imposant sa forme contingente, sa discontinuité et sa plasticité sans limites. « The photograph stands as at once the triumph and the grave of the eye. There is a violent decentering of the place of mastery in which since the Renaissance the look had come to reign... Decentered, in panic, thrown into confusion by all this new magic of the visible, the human eye finds itself affected with a series of limits and doubts³⁷⁴. »

De la même manière que la photographie ne permet pas au monde d'acquérir certitude et fixité – en nous révélant, comme chez Muybridge, la dimension abyssale du réel, ou bien,

³⁷³ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p.162.

³⁷⁴ Jean-Louis Comolli, « Machines of the visible », dans Teresa de Lauretis et Stephen Heath (éditeurs), *The Cinematic Apparatus*, New York, Saint Martin's Press, 1980, pp.149-150.

comme chez Disdéri, en lui conférant une forme spectrale, c'est-à-dire idéologique – elle entraîne chez le sujet une perte concomitante de consistance et des repères stables. Comme le souligne Crary dans une perspective toute foucauldienne, avec l'*épistémè* moderne initiée par Kant et qui voit naître la photographie et sa propension à faire du réel une expérience ressaisie par la technique et les codes, vient aussi la possibilité de « programmer » l'activité de l'œil, et par conséquent l'identité subjective :

Presque en même temps que disparaissent définitivement les fondements transcendants de la vision, surgit une multiplicité de moyens qui permettent d'encoder autrement l'activité de l'œil, de l'enrégimenter, d'accroître sa productivité et d'empêcher son égarement. C'est ainsi que les impératifs de la modernisation capitaliste, tout en sapant le champ de la vision classique, engendrent des techniques capables d'imposer une attention visuelle, de rationaliser la sensation et de gouverner la perception. Techniques disciplinaires exigeant que l'on se fasse de la vision une conception instrumentale, modifiable et par essence abstraite, et ne permettant jamais au monde réel d'acquérir consistance ou permanence. Une fois située dans l'immédiateté empirique du corps de l'observateur, la vision s'abandonne au temps, au flux, à la mort³⁷⁵.

En même temps qu'elle montre que la vision, la perception et, du même coup, la *cognition*, sont des faits contingents, qui deviennent, au fur et à mesure du retrait des grands ordres traditionnels et religieux, de plus en plus disponibles pour être manipulés, la modernité rend le statut du sujet problématique. Il se révèle que celui-ci n'est plus cet être fixe et originaire, cette instance de raison souveraine qui regarde et ordonne le monde depuis un point de vue de justice et d'éternité. Si la réalité perd en fermeté et se décentre, le sujet, de manière corrélative, ne demeure pas maître en la demeure. C'est ce « décentrement » du sujet que nous allons maintenant tenter de décrire plus en détails, de même que l'état de crise qui en résulte.

³⁷⁵ Crary, *op.cit.*, p.51.

CHAPITRE 7 – SUJET DÉCENTRÉ, DÉCLIN DU SYMBOLIQUE, CRISE DU SUJET

7.1 L'ALIÉNATION DU SUJET DANS L'IMAGINAIRE CHEZ LACAN

Dans la version classique du sujet telle que nous l'avons présentée dans le cadre des premiers chapitres, le *moi* pourrait désigner ce noyau dur de l'individu, cette substructure à la base de la personnalité qui demeurerait intacte malgré les changements apparents et les atteintes venues de l'extérieur. C'est ce *moi* qui, dans l'acte du cogito, paraît se livrer au sujet comme une sorte de donnée immédiate, de certitude indubitable, où la conscience – dont le *je* tient lieu dans le langage – se saisit transparente à elle-même : « Pendant que je voulais ainsi penser que tout était faux, écrit Descartes, il fallait nécessairement que moi qui le pensais fusse quelque chose³⁷⁶ ». Ce « quelque chose », que Descartes raccorde tout naturellement au *moi*, est pour lui le sujet même. Suivant cette conception, la conscience, le moi, l'individu, la personne, le *je*, désignent une seule et même entité, à savoir le sujet lui-même, dont la présence est incontestable, le coefficient de réalité pleinement accompli.

Or, pour Jacques Lacan – bien qu'il reprochera à Freud de revenir, dans sa métapsychologie, à une définition du *moi* comme instance forte de la personnalité³⁷⁷ – la psychanalyse introduit une perspective nouvelle qui a, par rapport à cette conception cartésienne, « exactement le même sens de décentrement qu'apporte la découverte de Copernic. Elle s'exprime assez bien par la fulgurante formule de Rimbaud – (...) – *Je est un autre*.³⁷⁸ » La psychanalyse, dans un premier temps, fait du *moi* une instance parmi d'autres de l'appareil psychique (et non son centre vital immuable) ; puis, dans un second temps, elle décentre ce *moi* dans l'économie psychique de l'individu. Pour Lacan, un tel décentrement entraîne, d'abord, que le *moi* se livre à la conscience dans une certaine

³⁷⁶ René Descartes, *Discours de la méthode* (1637), Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1987, p.89.

³⁷⁷ Jacques Lacan, *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (Le Séminaire, Livre 2, 1954-1955)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p.11 à 23.

³⁷⁸ Lacan, *Ibid.*, pp.16-17.

distance, à la manière d'un « objet », et, qui plus est, « un objet qui remplit une certaine fonction que nous appelons (...) fonction imaginaire³⁷⁹. »

Mais comment la psychanalyse lacanienne rend-t-elle plus précisément compte de cette objectivation du *moi* et de sa sortie hors de l'axe principal du sujet ? On peut ici, pour comprendre, se référer au « stade du miroir » tel que décrit et théorisé par Lacan, soit cette phase inaugurale de l'évolution psychique où l'enfant se soustrait à la relation fusionnelle qu'il entretenait jusque-là avec la mère. Dans sa désormais célèbre conférence de 1936, publiée en 1949³⁸⁰, Lacan relate ainsi l'expérience, déjà observée par Darwin, finement étudiée par la suite par Henri Wallon, au cours de laquelle l'enfant, entre l'âge de six et dix-huit mois, effectue la conquête de l'image de son propre corps telle qu'il aperçoit celle-ci dans le miroir. Avec l'assentiment de l'adulte qui se trouve à ses côtés et qui lui renvoie un regard approuvateur (donnée essentielle sur laquelle nous reviendrons), l'enfant reconnaît le reflet inversé qui s'agite devant lui comme étant, non seulement, une image (et non un corps réel), mais, de surcroît, cette image comme étant la sienne, prenant en outre un vif plaisir à cette reconnaissance. De cette expérience proprement visuelle, Lacan va faire de la formation du *moi* le moment fondateur, qui viendra mettre fin à ce vécu psychique turbulent d'un corps morcelé, aux frontières imprécises, qui naguère était celui de l'enfant – ce vécu d'un corps que Lacan situe dans le registre du « réel » et qui est pour lui synonyme d'une forme de *jouissance primordiale*, encore marquée par la liaison symbiotique avec la membrane placentaire. C'est cette *identification* avec l'image de soi vue dans le miroir, qui constituerait, avant même l'apprentissage du langage et la détermination sociale de l'individu, la forme première d'un sujet autonome, que Lacan juge cruciale et révélatrice au point de la déclarer « structure ontologique du monde humain³⁸¹. »

³⁷⁹ *Ibid.*, p.67.

³⁸⁰ Jacques Lacan, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » (1949) dans *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Le Champ freudien », 1966.

³⁸¹ *Ibid.*, p.94. Une telle assertion est bien entendu problématique. D'abord, il faut attendre la fin du 19^{ème} siècle pour que des miroirs viennent orner les murs des foyers (et dans les intérieurs bourgeois principalement). L'argument de Lacan en faveur d'un stade du miroir prétendument universel présente donc un point faible du point de vue historique. Ensuite, on peut supposer, à la suite de Mikkel Borch-

Lacan suggère donc de concevoir le *moi* à la façon d'une *image*, voire d'un objet qui se déploie parmi d'autres objets dans l'espace ; comme une instance qui, à ce titre, relève de l'optique et d'une « topique de l'imaginaire ». « L'unité du moi [chez Lacan], en ce sens, est foncièrement *imaginaire*, c'est-à-dire à la fois foncièrement illusoire (au regard de la réalité chaotique du corps) et foncièrement visuelle³⁸². » C'est seulement par la vue³⁸³ de sa propre image aux contours stables, que le *moi* peut se dresser face à lui-même comme totalité pleine et que le sujet peut, dans cet *autre* imaginaire, se percevoir enfin et, selon Lacan, *pour la première fois* comme une forme entière, sans failles ni lacunes. Seule l'image que l'enfant voit dans le miroir lui fournirait la *preuve*, contre le sentiment de la dispersion intérieure qu'il a de lui-même, qu'il est un être humain formé dans les « belles » limites de sa totalité organique. Se reconnaître soi-même dans le miroir sous la forme de l'identification « jubilatoire » signifierait dès lors éprouver une « interminable extase³⁸⁴ » à l'image se donnant d'un seul coup, percevoir son intégrité comme un message de libération et, épanoui, émancipé, s'élever dans l'espace imaginaire de la totalité souveraine : « Extérieure (...) et 'supérieure' (prestige de la station debout, de la 'statue' humaine vers laquelle le petit enfant lève les yeux), cette image est de surcroît formatrice : le moi (ou l'œil, comme on le voudra) se forme à l'image de l'image, laquelle réacquiert pour le coup le statut (et la 'stance') d'une véritable Idée³⁸⁵. » Cette image que l'enfant a de lui-même, en face de lui, dans l'espace

Jacobsen (*op.cit.*, p.87 et suiv.), qu'il existe, avant l'identification avec l'image dans le miroir, d'autres types d'identifications affectives – avec la voix, l'espace, le toucher, etc. –, qui participent d'un savoir sur soi et de la construction identitaire. Le stade du miroir nous semble néanmoins, plus que de constituer une donnée universellement valable, révéler une condition culturelle qui trouve ses assises jusque dans l'Antiquité et qui fait de l'identification subjective un phénomène marqué, comme nous l'avons vu au chapitre 2, par la prédominance de la vision. Dans la mesure où les miroirs ne sont que peu présents dans les milieux ouvriers avant la fin du 19^{ème} siècle, il serait par ailleurs possible de supposer que le « stade du miroir » est un phénomène qui trouve ses assises dans la bourgeoisie.

³⁸² Borch-Jacobsen, *op.cit.*, p.68.

³⁸³ Mais comment, alors – autre argument que l'on pourrait opposer au théorème lacanien du miroir –, se forme la conscience de soi d'un aveugle de naissance ? Est-ce à dire que la structure subjective d'un aveugle est, pour cette raison, foncièrement différente de celle de la majorité des individus ?

³⁸⁴ Lacan cité par Borch-Jacobsen, *Ibid.*, p.68. Le terme « extase » dérive du latin *ex*, « hors de », et *stare*, « se tenir » ; l'extase désigne dès lors le sentiment d'être transporté « hors de soi-même » par l'effet d'une révélation ou d'un plaisir extraordinaire.

³⁸⁵ *Ibid.*, p.83.

transfiguré du visible, agirait tel la promesse de pouvoir désormais toujours vivre dans la complétude et l'autonomie subjective.

La tendance par où le sujet restaure l'unité perdue [qu'il entretenait avec la mère avant d'être précipité dans le monde en un premier corps chancelant et morcelé] de soi-même prend place dès l'origine au centre de la conscience. Elle est la source de l'énergie de son progrès mental, progrès dont la structure est déterminée par la prédominance des fonctions visuelles. Si la recherche de son unité affective promeut chez le sujet les formes où il se représente son unité, la forme la plus intuitive en est donnée, à cette phase, par l'image spéculaire. Ce que le sujet salue en elle, c'est l'unité mentale qui lui est inhérente. Ce qu'il y reconnaît, c'est l'idéal de l'imago du double. Ce qu'il y acclame, c'est le triomphe de la tendance jubilatoire³⁸⁶.

Mais en va-t-il autrement chez Descartes, à qui Lacan fera référence dès le début de son essai sur le stade du miroir en écrivant que ce stade « s'oppose à toute philosophie issue directement du *Cogito*³⁸⁷ » ? Le miroir n'agit-il pas, chez Lacan, comme une sorte de première machine à penser simplifiée ? Si l'on se réfère à la lecture hégélienne du cogito présentée au chapitre 2, il apparaît plutôt que stade du miroir et Cogito procèdent d'une intuition similaire, à savoir qu'il n'y a de sujet possible qu'au prix d'une extériorisation première, d'une prise de distance par rapport à l'expérience viscérale immédiate. En effet, le Cogito, qui porte à son zénith la métaphysique moderne du sujet comme substance, consistance et présence à soi, suppose, pour Hegel, que le sujet ne se voit jamais qu'à l'extérieur de lui-même, comme objet nécessairement *autre* que lui-même. Au terme du Cogito relu par Hegel, le sujet ne se sait exister avec certitude que dans la mesure où il s'est rendu visible, s'est posé comme objet de *réflexion*, et le terme de réflexion se rapporte, comme nous l'avons vu, à la notion même de miroir, de surface réfléchissante. Le sujet cartésien interprété par Hegel – qui n'est, a priori, que « désir (*Begierde*) en général³⁸⁸ » – ne devient « autonome » que dans la mesure où il s'est donné des images dans lesquelles il peut se réfléchir, se mirer, se *retrouver dans la*

³⁸⁶ Jacques Lacan, *Les Complexes familiaux dans la formation de l'individu. Essai d'analyse d'une fonction en psychologie* (1938), Paris, Navarin Éditeur, 1984, p.44.

³⁸⁷ Lacan, *op.cit.* (1949), p.93.

³⁸⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. fr. J. Hyppolite, Paris, Aubier-Montaigne, collection « Philosophie de l'esprit », 1978, p.147.

rencontre de son double objectif. Ce « double objectif », comme nous l'avons vu au premier chapitre, lui est le plus souvent donné dans l'image de son propre corps, de cette enveloppe individuelle de chair qui tient lieu de son être dans l'extériorité du visible et qui devient dès lors *corps image*, c'est-à-dire forme idéalisée par laquelle le sujet acquiert un visage et une identité personnelle. En définitive, le stade du miroir lacanien, qui serait inaugural d'un processus par lequel le sujet *s'appréhende à distance en s'extériorisant dans une image*, plutôt que de s'opposer à « toute philosophie issue du cogito », ne ferait donc plutôt qu'exhiber « au grand jour l'un des présupposés majeurs³⁸⁹ » – de même que le principal paradoxe du sujet moderne –, à savoir qu'un tel sujet ne gagne réalité que par un dédoublement initial qui le jette à distance de lui-même, le fait devenir *autre*. Borch-Jacobsen : « Que l'ego soit d'emblée hors de soi, toujours-déjà représenté et ex-posé devant soi, c'est bien ce que n'a cessé de dire la pensée du sujet, au moment même où elle insistait sur la transparence de ce miroir. (...) Qu'on le veuille ou non, un œil est toujours là pour se voir, un ego est toujours là pour se poser devant soi comme... moi³⁹⁰. »

Cependant, à la différence des philosophes issus du cartésianisme, il n'y a pas, chez Lacan, de « sujet transcendantal », c'est-à-dire de *logos* premier et souverain qui se donnerait des images « transparentes » de lui-même avec lesquelles il pourrait dialoguer librement, jusqu'à atteindre un moment d'accord et d'englobement parfaits. L'image de soi, plutôt que d'être un artefact visuel qu'un organisme *préformé* projetterait au-dehors de lui-même et qui lui correspondrait point par point – plutôt que d'être, autrement dit, *une duplication parfaite de l'unique* – devient plutôt chez Lacan la condition *sine qua non* de l'émergence du sujet hors d'une expérience initiale d'éclatement intérieur, expérience qui ne relève en rien de celle d'un *logos* bien formé. Le sujet, chez Lacan, n'est pas la source, l'« auteur-Dieu » et le propriétaire de ses représentations, qu'il pourrait dès lors maîtriser et partager avec autrui à la manière de ces « portraits-cartes de visite » de Disdéri. Le sujet lacanien, plutôt que de naître comme belle totalité, serait frappé – et notamment du fait de l'immaturation de l'*infans* – d'une sorte de psychose primitive ; le

³⁸⁹ Borch-Jacobsen, *op.cit.*, p.76.

³⁹⁰ *Ibid.*, pp.76-77.

nourrisson ne verrait en effet le monde que comme une entité foncièrement informe et désunie, qui baigne dans une première vie sensitive indéfinie, « corps de jouissance » épars, *membra disjecta*. C'est le « choix » de l'image du corps comme objet d'investissement du désir ou d'un appétit primordial qui fonde *l'effet-sujet*. (Mais comment se fixe et se fige le « choix » de cet objet qui se revêt alors d'un sens ? Par l'effet de quelle injonction ? Réponse : par celle d'un *tiers* symbolique. Nous y reviendrons sous peu.) Comme l'écrit Borch-Jacobsen :

Si le moi se projette en avant de lui-même – en tombant, donc –, c'est entre autres parce qu'il ne tient pas debout. Et il ne pourra donc s'ériger comme moi stable que sur le mode de la « précipitation », de l'anticipation imaginaire : le petit enfant, livré qu'il est à une sorte de « déhiscence » primordiale, va anticiper son unité et sa maîtrise corporelles dans une image, qu'il s'agisse de son image ou de celle de tel ou tel semblable qui vient à le fasciner par sa prestance ou sa stature. L'unité du moi, en ce sens, est foncièrement *imaginaire*, c'est-à-dire à la fois foncièrement illusoire (au regard de la réalité chaotique du corps) et foncièrement visuelle³⁹¹.

Ce qu'il faut comprendre, ici, c'est que le sujet, pour Lacan, n'est *rien* avant son aliénation dans l'imaginaire (mais un *rien* énergétiquement chargé, un *rien* vivant, bien qu'éparpillé et dépourvu de forme). Soudain, à la manière d'un précipité chimique analogue au développement de la pellicule photo, se coagule une forme propre au sujet, que Lacan désigne comme « orthopédique » en ce sens qu'elle aidera le sujet à « marcher » psychiquement. « Le stade du miroir, écrit Lacan, est un drame (...) qui pour le sujet pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique en sa totalité³⁹². » Et Borch-Jacobsen de commenter ainsi ce passage : « De même, donc, que le pied infirme finit par adopter la forme de la chaussure dite 'orthopédique', de même le sujet apprend à se tenir droit, debout, en s'identifiant spatialement à l'image spéculaire³⁹³. » Le sujet, donc, pour Lacan, est ce « manque à être³⁹⁴ », cette figure de

³⁹¹ Borch-Jacobsen, *op.cit.*, pp.67-68.

³⁹² Lacan, *op.cit.* (1949), p.97.

³⁹³ Borch-Jacobsen, *op.cit.*, p.86.

³⁹⁴ Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Le Champ freudien », 1966, p.623.

l'insuffisance dont les contours ne deviennent nets qu'à la faveur d'un mouvement rétroactif de l'autre à son endroit. « Comment cela-t-il possible ? C'est que le moi humain, c'est l'autre et qu'au départ le sujet est plus proche de la forme de l'autre que du surgissement de sa propre tendance³⁹⁵. » L'image du corps « forme » le regard dans sa dimension initiale de jouissance, pulsatile et éclatée. Cette image devient une véritable *forme idéale* qui fige et consolide le sujet dans son identité fixe, qui exerce des « effets formatifs sur l'organisme³⁹⁶ » ; elle constitue, suivant cette formule de Lacan qui n'est pas sans évoquer notre personnage du soldat tombant de Grünewald, « l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de son développement tout [le] développement mental [du sujet]³⁹⁷ ». Borch-Jacobsen voit par ailleurs dans ce fondement imaginaire du sujet un avatar moderne de l'*Idee* platonicienne : « Il ne s'agit (...) pas seulement de ce que l' 'image' lacanienne, tout comme l'*Idee* platonicienne, est affaire de vision essentielle. Il s'agit surtout de ce que cette vision est formatrice du regard³⁹⁸. » Heidegger, dans son essai sur la pensée de Platon, avait bien indiqué ce caractère originel et « formateur » de l'*Idee* :

C'est encore le terme allemand de *Bildung* [« formation »] qui répond le mieux, (...), au grec *paideia*. (...) *Bildung* veut dire deux choses. D'abord un acte formateur (*ein Bilden*) qui imprime à la chose un caractère, suivant lequel elle se développe. Mais si cette formation informe (imprime un caractère, *prägt*), c'est parce que en même temps elle conforme la chose à une vue déterminante qui pour cette raison est appelée modèle (*Vor-bild*). La « formation » (*Bildung*) est à la fois impression d'un caractère et guidage reçu d'un modèle³⁹⁹.

Ces considérations nous amènent en définitive à concevoir, en des termes qui deviendront ceux des théoriciens poststructuralistes⁴⁰⁰, que le double, le reflet, la copie, le simulacre – toutes choses qui paraissent spontanément s'opposer aux notions d'être et

³⁹⁵ Lacan cité par Borch-Jacobsen, *op.cit.*, p.79.

³⁹⁶ Lacan, *op.cit.* (1949), p.95.

³⁹⁷ *Ibid.*, p.97.

³⁹⁸ Borch-Jacobsen, *op.cit.*, p.85.

³⁹⁹ Martin Heidegger cité par Borch-Jacobsen, *Ibid.*, p.85.

⁴⁰⁰ Voir notamment : « L'ordre des simulacres », dans Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

de substance – auraient primauté dans la formation subjective. *La forme imaginaire, le double, sont premiers et originaires chez Lacan.* Ainsi le psychanalyste Philippe Julien écrit-il : « [Chez Lacan], il n'y a pas formation du moi par son extériorisation, par un mouvement de l'intérieur à l'extérieur, par une projection, mais c'est l'inverse : le moi est d'emblée extéroceptif ou il n'est pas⁴⁰¹. »

Mais Lacan complexifie et décentre encore davantage le phénomène subjectif. Le fait que le sujet se forme sur la base de son double imaginaire ne veut pas dire que le double soit pour autant une entité parfaitement achevée et autonome, qu'il soit *substantiel*. En tant que phénomène de capture imaginaire, le *double*, à l'instar de l'enregistrement photographique qui n'est qu'une simple trace visible *a priori* dénuée de sens, *est une réalité foncièrement incomplète*. L'image reflétée, en d'autres termes, n'est pas la forme définitive du sujet, à laquelle ce dernier n'aurait qu'à se conformer une bonne fois pour toutes. Pour Lacan, l'*imago* du double, qui se livre à l'enfant comme la promesse d'un accès privilégié à soi, comme le signe de sa résurrection après sa désintégration prématurée, est une « fausse évidence », un objet foncièrement approximatif et trompeur. Le double du sujet, d'abord, n'agit pas comme sa moitié *parfaitement symétrique* : l'identification à soi à partir de l'image du miroir s'effectue, pour des raisons optiques, à partir d'indices visuels extérieurs et asymétriques. Du même coup, c'est l'unité du corps elle-même qui s'ébauche comme extérieure à soi et renversée. Avec pour conséquence que ce corps que je perçois dans le miroir, je le perçois nécessairement *autrement* qu'autrui ne le perçoit sur la scène du monde. Je ne suis à moi-même que l'ombre de ce corps qui s'offre à la vue et au désir de l'autre. Bref, quelle que soit la jubilation qu'enfant l'individu ait pu ressentir en « comprenant » que cette image avait une relation avec sa personne, le reflet spéculaire finira toujours par devenir, pour lui, équivoque, problématique, « déceptif », tout à la fois trop dur et glacé pour rendre compte de l'affect dont il se vit traversé, trop vague et fantomatique pour attester de cette vraie vie qui est la sienne. C'est pourquoi il lui faudra, pour ne pas s'affaïsser de nouveau, une autre béquille : celle du « symbolique ».

⁴⁰¹ Philippe Julien, *Le Retour à Freud de Jacques Lacan*, Paris, Erès, 1986, p.25.

Ainsi, à la relation dyadique que le sujet entretient avec son double imaginaire, il faudra ajouter un troisième terme – l'espace mental lacanien deviendra donc *triadique* – qui viendra régler l'échange entre ces deux pôles. Il faut qu'à la dyade intérieure, au clivage entre le soi et l'autre, l'en-soi et le pour-soi, le signifié et le signifiant, s'interpose, comme ce fût le cas chez Descartes, la présence d'un *tiers* – que Lacan désigne du nom d'« Autre⁴⁰² » – pour venir unir les deux et maintenir en place l'ordre du sujet.

7.2 L'ALIÉNATION DU SUJET DANS L'ORDRE SYMBOLIQUE CHEZ LACAN

Dans son livre *The Mirror and Man*, Benjamin Goldberg relate une série d'expériences qui tendent à prouver à quel point l'image de soi est en elle-même insuffisante pour la constitution et le fonctionnement du sujet⁴⁰³. Cette image s'avère être remarquablement plastique, systématiquement brouillée ou tordue par l'imaginaire, lorsque le sujet est laissé seul avec son double spéculaire, c'est-à-dire coupé de toute autorité symbolique. Goldberg décrit entre autres comment, confrontés à un miroir spécial dont ils pouvaient eux-mêmes choisir le degré de courbure (de très concave à très convexe), sans toutefois pouvoir savoir avec précision à quel moment ce miroir devenait plat et leur renvoyait de ce fait le « bon » reflet, un groupe de trente personnes étaient soumises à l'exercice de devoir choisir l'incurvation qui correspondait à leur image la plus juste. Au cours du processus, certains sujets éprouvèrent étourdissements, nausées ou maux de tête, ou encore devinrent obsédés par d'insignifiants détails. La plupart, au terme de maintes tentatives, déclarèrent ne plus pouvoir se rappeler à quoi ils ressemblaient précisément ; certains d'entre eux, pris de panique, demandèrent qu'on leur redresse urgemment leur miroir en position « normale », afin qu'il puisse se voir « correctement ».

Une telle expérience semble indiquer l'état de « méconnaissance » que le sujet entretient à l'endroit de son propre reflet, ainsi que la difficile accommodation de l'imaginaire au

⁴⁰² La théorie lacanienne distingue l'*Autre*, assimilé à l'ordre symbolique, de l'*autre*, qui désigne le moi ou le semblable et relève du registre de l'imaginaire.

⁴⁰³ Benjamin Goldberg, *The Mirror and Man*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1985. Voir plus précisément le chapitre intitulé « The Subjective Mirror », p.240 et suivantes.

réel, lorsque laissé à lui-même. Le miroir « normal » réclamé par les sujets pour se ressaisir serait une demande adressée à l'autorité symbolique de l'Autre, représentée, ici, par le groupe de scientifiques qui dominent les paramètres de l'expérience, connaissent le « bon » degré de courbure du miroir et, en cela, incarnent la figure que Lacan nomme « *le sujet supposé savoir* ». Suivant cela, on peut en outre en conclure, comme le fait Lacan, que c'est « la fonction symbolique qui définit le plus ou moins grand degré de perfection, de complétude, d'approximation, de l'imaginaire⁴⁰⁴. » En d'autres termes, l'identification du sujet à son image spéculaire n'est possible que *soutenue par le regard de l'Autre*, comme pour l'enfant qui ne se reconnaît dans sa propre image que s'il regarde son parent qui se trouve *là-haut*, et s'il pressent que ce parent reconnaît cette image comme étant la sienne. Ce qui implique que le point d'où le sujet se forme n'est pas à trouver dans un rapport dyadique de « soi à soi », mais dans une extériorité plus vaste qui s'incarne dans l'échange symbolique entre individus, échange régi par des lois et conditionné par des figures d'autorité. Il n'y aurait donc plus, chez Lacan, *rectitude du regard*, conçu comme une ligne droite tendue entre deux pôles qui doivent s'alimenter et se compléter l'un l'autre, mais *regard noué* dans une extériorité fondamentale, dont aucun « centre » n'est plus à trouver. Le sujet lacanien n'est qu'un être de vent – un « médiateur évanouissant », comme le nomme Žižek – entre une « jouissance primordiale » qui absorbe les mots et les images et la loi symbolique qui les ordonne en une forme définitive, c'est-à-dire en l'illusion d'une totalité signifiante.

Cet Autre qui sert de troisième terme⁴⁰⁵ dans l'économie subjective pourrait être à l'image du Dieu cartésien que nous avons évoqué au premier chapitre, soit cette tierce substance qui coordonne et médiatise sans cesse ces deux registres qui sont ceux des « images » de mon esprit (*res cogitans*), d'une part, et des mouvements et interconnexions de mon corps physique (*res extensa*), d'autre part. C'est ce tiers qui est absolument nécessaire, dans la pensée du sujet issue de Descartes, pour que la conscience et la réalité s'articulent l'une avec l'autre, l'une par l'autre. C'est ce tiers, en d'autres termes, qui

⁴⁰⁴ Jacques Lacan, *Les Écrits techniques de Freud. Le Séminaire, Livre 1 (1953-54)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Editions du Seuil, 1975, p. 222.

⁴⁰⁵ Mais ce tiers symbolique, s'il est hiérarchiquement premier pour la formation du sujet, n'en demeure pas moins conditionné par l'imaginaire et éprouvant les effets du réel, comme nous le verrons.

maintient les oppositions binaires et qui articule le mot et la chose, le signifiant et le signifié, l'esprit et le corps, le même et l'autre, etc., en garantissant un semblant d'ordre, de continuité et de répétition. L'Autre agit véritablement à la manière de Dieu conçu tel une entité qui habite l'être humain, s'y contracte et s'y déploie, qui *agit en lui*. L'être humain qui occupe l'espace du *tiers symbolique* devient comme un point à l'intérieur d'un globe qui regroupe toutes choses, un point qui par ailleurs contient et réverbère, à sa façon, le globe en entier. En quoi Lacan, avec sa démonstration tragique du stade du miroir comme « structure ontologique du monde humain », demeure bel et bien, quoiqu'on ait pu en dire, dans la tradition métaphysique occidentale, voire dans un certain prolongement du christianisme.

Pour être plus précis, on pourrait comparer, à la suite de Žižek, ce « Dieu » lacanien au Dieu de Malebranche (davantage qu'à celui, somme toute assez accessoire, comme nous l'avons vu au chapitre 3, de Descartes). Prêtre, théologien et philosophe disciple de Descartes, Nicolas Malebranche (1638-1715) est l'auteur d'une théologie dite « occasionnaliste », qui vise à démontrer le rôle actif de Dieu dans l'agencement de chaque aspect du monde et comme principe régulateur de l'âme humaine. Malebranche, pour qui « l'homme n'est point à lui-même sa propre lumière⁴⁰⁶ », adhère néanmoins à la vision du Cogito cartésien, en ajoutant toutefois que la raison individuelle n'est que le fragment d'une conscience plus vaste qui la contient, qui pense et qui agit à travers elle. Ainsi Malebranche écrit-il que « tous les êtres particuliers participent à l'être ; mais nul être particulier ne l'égale. L'être renferme toute chose ; mais tous les êtres et créés et possibles, avec toute leur multiplicité, ne peuvent remplir la vaste étendue de l'être⁴⁰⁷ ». Bien que la raison demeure, pour Malebranche, le propre de la conscience humaine, il faut absolument qu'un tiers transcendant – un Dieu – s'interpose pour garantir la coordination entre la *substance étendue* et la *substance pensante*, le corps et l'âme, la réalité matérielle et l'expérience mentale que nous en avons. Comme l'écrit Žižek, explicitant le lien entre ce Dieu malebranchien et l'Autre lacanien :

⁴⁰⁶ Nicolas Malebranche, *Œuvres de Malebranche*, Paris, Charpentier Libraire-Éditeur, 1846, p.70.

⁴⁰⁷ Nicolas Malebranche, *Œuvres complètes de Malebranche*, Tome 2, Paris, Imprimerie et librairie de Sapia, 1837, p.9.

Si on remplace « Dieu » par le grand Autre, (...), on peut constater la proximité de l'occasionnalisme avec les positions de Lacan : comme Lacan le formule dans le passage dirigé de *Télévision*, la relation entre l'âme et le corps n'est jamais directe puisque le grand Autre s'interpose toujours entre les deux. L'occasionnalisme est ainsi fondamentalement un nom pour l'« arbitraire du signifiant », pour le vide qui sépare le réseau des idées du réseau de causalité (réel) du corps, un nom pour cette vérité selon laquelle c'est le grand Autre qui prend en charge la coordination des deux réseaux et fait ainsi que lorsque mon corps mord la pomme, mon âme fait l'expérience d'une sensation agréable. C'est ce même vide qui est visé par l'ancien prêtre aztèque organisant des sacrifices humains pour assurer le retour du soleil : le sacrifice humain est ici une prière faite à Dieu pour qu'il permette la coordination entre les deux séries, celle de la nécessité du corps et celle de la concaténation des événements symboliques⁴⁰⁸.

Pour le dire autrement tout en demeurant dans le système lacanien, on pourrait affirmer que l'« Autre », c'est le « Signifiant-Maître » évoqué au chapitre 3, qui vient unir les signifiants et arrêter leur glissement au sein de la chaîne symbolique, assurant ainsi une certaine rectitude de la pensée au monde, une cohésion du phénomène de réalité. Ainsi, comme nous l'avons vu, le Signifiant-Maître (Signifiant S_1) est cette parole *unique* qui, depuis l'extérieur, instaure l'ordre symbolique, suivant un principe d'organisation. La parole de cet Autre, qui constitue l'« inconscient⁴⁰⁹ » du sujet, lorsqu'elle est acceptée et correctement intégrée par celui-ci, a pour conséquence un imaginaire social englobant relativement clos, qui recouvre l'abîme sans fond du Réel en accordant une signification relativement stable aux divers éléments du monde, signification sanctionnée par un fondement qui relève de l'Absolu. Ainsi J.-D. Nasio écrit-il de la notion lacanienne de l'« Un », notion qui relève davantage du versant *théologique* de la pensée lacanienne, mais qui recoupe celle du « Signifiant S_1 », qui, elle, appartiendrait davantage au versant *poststructuraliste* de sa pensée :

Précisément le concept d'existence traduit avant tout le fait que l'élément S_1 est la limite extérieure de la structure. L'ex-istence relève toujours de l'ordre de

⁴⁰⁸ Slavoj Žižek, « Matrix, ou les deux faces de la perversion », dans *La Subjectivité à venir. Essais critiques*, traduit de l'anglais par F. Théron, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs Flammarion », 2004, pp.126-127.

⁴⁰⁹ « Cette extériorité du symbolique par rapport à l'homme est la notion de même de l'inconscient » (Jacques Lacan cité par J.-D. Nasio, *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Paris, Éditions Rivages, collection « Rivages psychanalyses », 1992, p.53)

l'Un et de l'ordre de l'extériorité. *L'Un* « ex-siste » et fait ainsi exister l'ensemble, c'est-à-dire qu'il donne à l'ensemble la contention nécessaire pour qu'il reste une chaîne cohérente et structurée. *L'Un* ex-iste pour que l'ensemble consiste. Cette façon d'écrire « ex-siste » revient à Heidegger, mais Lacan la reprend pour donner un statut singulier à la notion d'existence. Le mot « ex-sistence » signifie donc premièrement que c'est un élément unique et extérieur, deuxièmement que cet élément est le tenant-lieu de l'ensemble, et troisièmement que l'ensemble s'organise comme une trame liée (...) ⁴¹⁰.

Cette figure de *l'Un* peut également s'incarner dans un être singulier, comme ce fut le cas, comme nous l'avons vu, avec la figure de Christ, dont la parole donne cohérence au « tableau » dans lequel sont incorporés les croyants. *L'Un* devient cette figure par laquelle *Dieu* (le « Père »), se dote d'un *nom* (le « Nom-du-père »). Cet *Un* représente dès lors le point de repère absolu, « le centre où tout tend », « qui connaît la raison de toute chose », comme le dit Pascal du Christ et comme vint le figurer Grünewald dans sa Résurrection. Cette figure se revêt des caractères du « sacré », qui sont aussi ceux de la vérité et dont la remise en cause est synonyme de profanation et passible de sanctions sévères par la communauté. Comme le souligne Žizek, toute les formes de vie collective font état de cet « Un », des sociétés les plus religieuses – qui en constituent l'archétype – à nos sociétés contemporaines laïques, en passant par des cas singuliers comme celui des camps de concentration durant la Seconde Guerre mondiale ⁴¹¹.

Le système symbolique ordonné par cet Autre – l'imaginaire institué qui donne au monde sens et continuité – pourrait par ailleurs être mis en parallèle avec cette notion d'« idéologie » présentée au chapitre précédent, qui s'exprime au travers des divers

⁴¹⁰ Nasio, *Ibid.*, pp.84-85.

⁴¹¹ Ainsi Žizek écrit-il de l'expérience des camps, sur la base de témoignages comme celui de Primo Levi : « On constate ainsi dans les camps la présence d'un « Un », servant de support minimum à la solidarité, solidarité qui définit le lien social en tant qu'il s'oppose à la simple collaboration dans le cadre d'une pure stratégie de survie. Deux traits sont ici importants : tout d'abord, cet individu était toujours perçu comme unique (...) ; ensuite, ce n'était pas tant l'action effective de *l'Un* en faveur des autres qui comptait, que sa présence même parmi eux (ce qui permettrait la survie d'autrui était cette conscience que, même réduit la plupart du temps à l'existence d'une machine de survie, *l'Un* maintenait la dignité humaine). De la même manière qu'il existe un rire préenregistré [Žizek renvoie ici à cette piste sonore de « rires » des programmes télévisés actuels qui, selon lui, nous décharge du fardeau du Réel en « jouissant » à notre place], nous avons ici une dignité préenregistrée où l'Autre (*l'Un*) conserve ma dignité à ma place ou, plus précisément, où je conserve ma dignité en l'Autre. » (Žizek, *op.cit.* (2004), p.119)

appareils de pouvoir étatique. L'*imaginaire* serait ce « spectre » idéologique, cet ectoplasme fantasmatique qui recouvre la dimension chaotique/plurivoque du Réel pour en faire une membrane lisse et unifiée. Si nous reprenons la terminologie employée dans les premiers chapitres, où nous tentions entre autres de distinguer le monde religieux du monde profane, et si l'on remplace l'« Autre » par « Dieu », le « système symbolique » par la « religion », et les « appareils de pouvoir étatique » par l'« Église », nous pouvons constater que la modernité et les débats philosophiques qui lui correspondent ne sortent pas des grandes catégories de la métaphysique occidentale. Nous pourrions même dire que la structure profonde du monde moderne est, au fond, isomorphe à celle du monde ancien, et que la croyance en l'« ordre symbolique » (l'« idéologie ») n'est qu'un avatar de la foi religieuse, et la croyance en l'efficacité symbolique de la parole de l'Autre – de l'*Un* dont le regard gorgé de pouvoir maintient groupé ensemble les énergies du corps collectif – n'est qu'un avatar d'une croyance séculaire en Dieu. Lacan, avec son parti pris en faveur de l'« ordre symbolique » compris dans le sens d'un retour au droit patriarcal, n'est pas loin de rester dans le cadre du catholicisme, même si son discours demeure lié à l'existentialisme sombre qui caractérise la période hégéliano-heideggéro-kojévienne et teinté de motifs surréalistes. Lacan rejoint ici la pensée de Nietzsche, qui écrit que : « c'est sur une foi *métaphysique* que repose encore notre foi dans la science ; chercheurs de la connaissance, impies, ennemis de la métaphysique, nous empruntons encore nous-mêmes notre feu au brasier qui fut allumé par une croyance millénaire, cette foi chrétienne, qui fut aussi celle de Platon. Pour qui le vrai s'identifie à Dieu et tout vérité est divine...⁴¹² »

Pour Lacan, ce qu'on appelle « réalité » relève du discours symbolique, mais la *croyance* en cette réalité est de l'ordre de l'imaginaire. Le grand Autre, pour Lacan, n'est pas de l'ordre du *Réel*, mais du composé *Symbolique-Imaginaire*. Il est donc de l'ordre d'une *fiction*. L'impression d'une totalité n'est qu'un effet, pour ainsi dire, *perspectiviste* –, qui fonctionne plus ou moins bien selon le degré d'efficacité de la parole symbolique. Le sujet lacanien, pour fonctionner, doit évacuer le noyau de « Réel » en lui (sa part de

⁴¹² Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, trad. fr. H. Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1901, aphorisme 344.

« jouissance ») pour adhérer au mandat symbolique qui médiatise son rapport au désir en instaurant la Loi. En termes plus strictement psychanalytiques, on pourrait dire que l'enfant, suivant le fameux « complexe d'Œdipe », attiré par la « jouissance » de la mère, doit néanmoins passer par les mots du père pour obtenir une part de cette jouissance.

Le fait que le sujet ne s'organise en relation qu'à un Tout qui est une fiction symbolique – notamment lorsque l'enfant « comprend » (on le lui apprend) que le Tout imaginaire du corps dans le miroir est sa *réalité* (et non les sensations multiples qui dispersent le traversent) – entraîne ainsi que le sujet, véritablement, se *désubstantialise*. Le sujet lacanien n'est pas une substance originaire, qui resterait identique à elle-même quoiqu'il arrive. Le sujet, chez Lacan, se constitue comme tel par des pratiques symboliques, qui prennent en compte le discours autoritaire d'un grand Autre. Le sujet est une « forme » déterminée de part en part par un Autre, par son plus ou moins grand degré d'adhésion à un imaginaire institué collectivement, c'est-à-dire une fiction tenue néanmoins pour vraie, juste et réelle. Le fait que le sujet ne se constitue que par la manière dont il se rattache au grand Autre pourrait être illustré par les considérations sur la « folie » développées par Foucault dans son célèbre *Naissance de la clinique*⁴¹³. Dans cet essai, Foucault démontre en effet qu'un sujet n'est « fou » que dans sa relation à un imaginaire normatif. Personne n'est *essentiellement* et *substantiellement* fou. La folie indique un certain décalage par rapport à une norme historiquement et socialement instituée, ou encore l'incapacité, comme dans les cas de la psychose, d'intégrer cette norme, c'est-à-dire de comprendre et d'enregistrer le message venant de l'Autre.

Le fait que l'ordre symbolique, qui détermine le sujet, soit de l'ordre d'une fiction ne fait pas pour autant en sorte que celle-ci ne doive pas être prise au sérieux, et qu'elle ne fonctionne pas *réellement*. C'est ce que Lacan appelle l'*efficacité symbolique* : *Dieu n'a jamais existé, mais le simple fait d'y croire suffisait à garantir la signification du monde et la consistance de l'expérience subjective*. Le grand Autre – ou Dieu – n'a que peu de lien avec les « faits concrets », avec l'objectivité de l'être, mais résulte de la croyance qu'il

⁴¹³ Michel Foucault, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical* (1963), Paris, PUF, collection « Quadrige », 2009.

existe une entité extérieure au système qui « sait », et dont des « appareils idéologiques » comme l'Église, la Loi, la Propriété privée, l'État, voire le Langage, se font les porte-paroles. Le Grand Autre, pour le dire autrement, incarne le support de l'*identification*, c'est-à-dire de la projection de soi dans l'espace d'un Autre *qui sait* et qui, dès lors, en me positionnant dans le champ social, m'accorde ou me dénie mon identité subjective. Le niveau auquel cette *identification* s'effectue pour Lacan n'est pas, comme le souligne Zizek, celui d'une quelconque « réalité substantielle », mais celui, bien au contraire, de l'imaginaire, de l'ensemble des fictions symboliques qui structurent la vie d'une communauté. Mais le fait que l'ordre symbolique soit une fiction ne veut pas non plus dire que celui-ci n'entretient aucun lien avec le « réel », car il conduit les individus qui y souscrivent à poser des actes qui ont des conséquences bel et bien réelles. On pourrait même dire que la « fiction » ne s'alimente et ne gagne vraiment consistance que dans ses effets réels⁴¹⁴. Ainsi, par exemple, l'appareil d'état ne fonctionne-t-il que par les actes, les souffrances, les plaisirs et les revendications de ceux qui reconnaissent l'appel de l'Autre.

Ce qui importe ici, n'est pas le constat insipide et cynique qu'« il ne s'agit que de fictions », mais qu'en raison de ces « fictions », des milliers meurent à la guerre, ou perdent leur emploi... (...) Lacan évite ici le piège idéaliste tout autant que le piège nominaliste : le « grand Autre » (l'ordre symbolique) ne possède bien sûr aucune réalité substantielle, il n'existe pas comme un monde platonicien à part, et pourtant il ne peut pas non plus être réduit à une « abréviation » conçue pour nommer la multitude des entités individuelles existant réellement. (...) Nous devons le présupposer comme un point de référence idéal qui, en dépit de son inexistence, est « valide », c'est-à-dire qui domine et régule nos vies réelles. Nous pourrions dire, de manière quelque peu poétique, que l'homme est cet animal dont la vie est gouvernée par des fictions symboliques⁴¹⁵.

⁴¹⁴ En quoi, chez Lacan, la triade Réel/Imaginaire/Symbolique ne doit pas, en fait, être conçue de manière généalogique ou hiérarchique : chaque catégorie tire sa consistance de l'autre, suivant un espace topologique où ces catégories sont les faces paradoxales d'un seul et même phénomène.

⁴¹⁵ Slavoj Zizek, *Jacques Lacan à Hollywood, et ailleurs* (1992), trad. fr. F. Joly, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, collection « Rayons Philo », 2010, pp.97-98.

7.3 HETERONOMIE SUBJECTIVE MODERNE

D’où s’ensuit que le sujet de l’époque moderne – plus *idéologique* que *religieuse* – existe dans un rapport d’« extimité⁴¹⁶ » à lui-même, dans la mesure où l’aliénation dans l’ordre symbolique lui est constitutive. Nous en arrivons ainsi, avec le sujet lacanien, à « une sorte de modèle topologique paradoxal, retourné à l’intérieur de lui-même, où l’extrême intériorité du performatif ‘pur’ vient coïncider avec l’extériorité du constatif. Ce point d’intersection ‘extime’ est bien sûr celui de l’autorité », c’est-à-dire du « geste qui ‘établit’ (...) un certain état de choses dans l’acte même d’‘établir’ (...) que ‘les choses sont ainsi.’⁴¹⁷ » Ce qui est le plus « intime » au sujet, c’est-à-dire ce par quoi il se dote d’une identité stable et consistante, lui est, en même temps, *extérieur*. Pour le dire en termes freudiens, ce qui est pour le sujet le plus *Heimlich* – ce qui évoque sa demeure, la sphère intime qui l’héberge et le contient –, lui est en même temps *Un-Heimliche*, c’est-à-dire étrangement lointain, radicalement *autre*⁴¹⁸.

Autre manière de dire, pour revenir à des considérations développées au tout premier chapitre, que le sujet lacanien est *hétéronome*. La signification du sujet, ce qui vient l’inscrire dans le tissu social, est imputable à une source extra-subjective, à une transcendance. Il apparaît que ce sujet est soumis à la Loi d’un Autre ; qu’il est contenu par un Autre parlant à travers lui, faisant pour ainsi dire de lui sa caisse de résonance. Le sujet lacanien, qui *est parlé* par une puissance à la fois extérieure et antérieure à lui, pourrait dès lors correspondre au « sujet hétéronome » tel que définit par Cornelius Castoriadis, pour qui, comme nous l’avons vu au chapitre 1, « l’essentiel de l’hétéronomie – ou de l’aliénation, au sens général du terme – au niveau individuel, c’est la domination par un imaginaire autonomisé qui s’est arrogé la fonction de définir pour le sujet et la

⁴¹⁶ Jacques Lacan, *D’un Autre à l’autre. Le Séminaire, Livre XVI (1968-69)*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 2006, p.249.

⁴¹⁷ Zizek, *op.cit.* (1992), p.164.

⁴¹⁸ Le sentiment d’« inquiétante étrangeté » (ou de l’« étrangeté familier ») pourrait d’ailleurs naître et croître en fonction du degré avec lequel, ayant intériorisé ce principe de subjectivité idéale qu’est le *moi*, nous constatons que ce qui doit en garantir la consistance fantasmatique manifeste une opposition, une résistance, ou ne remplit pas son mandat symbolique, empêchant la parfaite correspondance du sujet et de l’objet, de l’esprit et du corps, leur miroitement réciproque ; empêchant, en un mot, la *transparence à soi*.

réalité et son désir⁴¹⁹. » Le sujet moderne, pour Lacan comme pour Castoriadis, est donc un sujet foncièrement divisé, clivé, fait de l'imbrication de plusieurs instances et de leur agencement à géométrie variable.

Dans un même ordre d'idées, un linguiste comme Benveniste affirmait que « c'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet*⁴²⁰ », voulant ainsi dire que le langage n'est pas uniquement un « outil » dont l'être humain se sert pour communiquer, mais qu'il est aussi – et surtout – ce qui crée le sujet, lui confère une certaine fixité en l'inscrivant dans l'ordre symbolique. Pour Benveniste, « est *ego* qui dit *ego*⁴²¹ ». On pourrait même affirmer, suivant cela, que le sujet n'est qu'un *effet* de la langue : si je me représente quelque chose comme un sujet autonome, ce n'est peut-être que parce que la langue exige de poser quelque chose comme un sujet en début de phrase, et donc à l'origine des actions dont le verbe tient lieu. Nietzsche, au demeurant, bien avant Benveniste et Lacan, avait déjà dit du sujet cartésien qu'il était une « superstition des logiciens », et que notre croyance à l'existence d'un sujet comme source de ses propres pensées relevait du fait que nous sommes dupes d'une « logique grammaticale⁴²². »

Pour transposer ce phénomène d'hétéronomie subjective dans le domaine visuel, on pourrait se référer, une fois de plus, au modèle de la perspective. Nous pourrions ainsi affirmer qu'avec Lacan, *la perspective à nouveau se renverse* pour situer le sujet au niveau du « tableau » (la forme imaginaire), c'est-à-dire pour faire de lui une créature incorporée dans le regard d'un Autre, dont la position dans le schéma perspectiviste est celle qui, comme dans l'icône de Byzance présentée plus tôt (Fig.2), revenait à Dieu, dont la vue gorgée de lumière était médiatisée par la figure du Christ. Avec cette icône, comme nous l'avons vu, c'est nous qui sommes dans l'œil de Dieu, nous qui sommes insérés dans le tableau comme vue sublime sur le monde ; une telle icône est *religieuse* dans la mesure où elle unit l'humanité au sein du point de vue d'un être unique – l'*Un* ou le

⁴¹⁹ Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Points-essais », 1999, p.152.

⁴²⁰ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 1* (1966), Paris, Gallimard, collection « Tel », 1976, p.259.

⁴²¹ *Ibid.*, p.259.

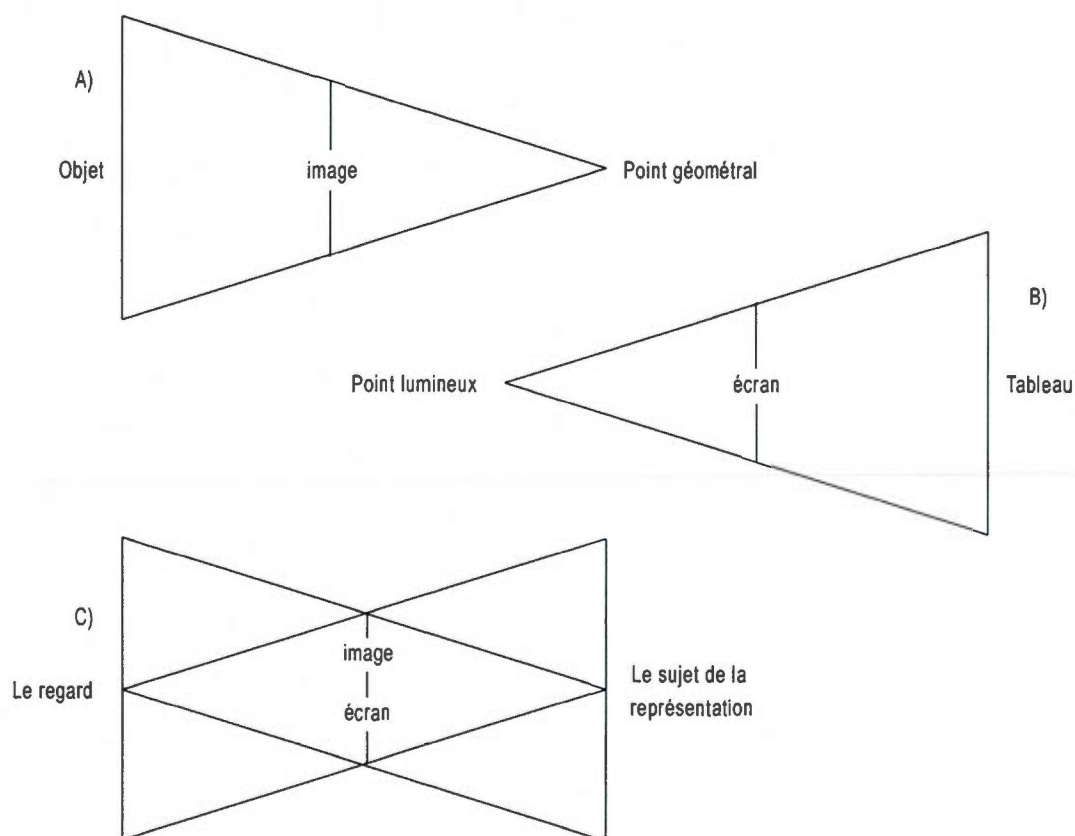
⁴²² Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal* (1885), Paris, 10/18, 1985, pp.38.

Signifiant-Maître – dont le savoir est considéré comme absolu. Or, nous avons vu que la modernité renversait cette perspective en plaçant l'individu doté de raison, c'est-à-dire d'une instance législatrice capable de connaître le vrai et le juste, à la place du *regard*. L'être humain devenait dès lors le sujet vivant sous le règne de la *fonction réfléchissante*, à travers laquelle il se saisit en son identité fixe et autonome en se miroitant dans un monde-objet qui se déploie et s'ordonne depuis son propre regard.

Or, il est aisé de voir que les séminaires de Lacan sur la question du « regard » opèrent un nouveau renversement de perspective, qui nous reconduit dans le domaine de l'hétéronomie subjective et du religieux. Dans son séminaire intitulé « La ligne et la lumière », Lacan relate sa fameuse anecdote, aux accents surréalistes, de la « boîte à sardines ». Il raconte ainsi qu'un jour où il était allé pêcher, aux environs de ses vingt ans, il aperçut, au moment de remonter les filets de pêche, une boîte à sardines qui « flottait là dans le soleil, témoignage de l'industrie de la conserve, que nous étions, par ailleurs, chargés d'alimenter⁴²³. » L'un des hommes qui accompagnaient Lacan lui dit alors : « *Tu vois, cette boîte ? Tu la vois ? Eh bien, elle, elle ne te voit pas !* » Cette remarque troubla le jeune Lacan, qui avait plutôt l'impression, lui, que cette boîte, en tant que « témoignage » de l'ordre symbolique où Lacan « pêcheur » venait s'inscrire, le regardait, « au niveau du point lumineux, où est tout ce qui me regarde⁴²⁴. » Vu autant qu'il *voit*, *imaginé* autant qu'il *imagine*, le sujet lacanien se trouve dès lors divisé en de multiples positions, comme une *intérieurité* travaillée par le *dehors*, sujet *contenu* autant qu'il *contient*. Lacan illustre ce phénomène en surimposant au cône perspectiviste de la vision classique – où le sujet comme regard occupe le « point géométral » –, un second cône, où le regard émane cette fois de l'objet, au niveau du « point lumineux » :

⁴²³ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire, Livre XI (1964)*, Paris, Seuil, coll. « Point-Essais », 1973, p.110.

⁴²⁴ *Ibid.*, p.110.



On reconnaît ainsi, dans le schéma A, le cône perspectiviste de la Renaissance, où l'« objet » devient « image » pour le sujet souverain, qui se trouve au fondement de la vision comme « point géométral ». Le schéma B renvoie quant à lui à la perspective inversée de l'icône byzantine, où le « point lumineux » (Dieu) inscrit l'être humain au sein d'un « tableau » (l'imaginaire collectif institué par la croyance), qui devient tel par la médiation des textes et des symboles religieux, qui font « écran » entre le sujet et l'origine transcendante. Lacan, en un troisième schéma (C), superpose les schémas A et B pour illustrer ce qu'il considère être la structure « clivée » du sujet moderne, qui est capturé par le « point lumineux » (maintenant devenu « le regard »), en même temps qu'il capture l'objet sous forme d'« image ». Car, comme l'écrit Lacan, « je ne suis pas simplement cet être punctiforme qui se repère au point géométral d'où est saisie la perspective. Sans doute, au fond de mon œil, se peint le tableau. Mais moi, je suis dans

le tableau⁴²⁵. » L' « écran » (ou l' « image », dépendamment du point d'où on la prend), pourrait constituer cette « réserve de stéréotypes » (ou « connotateurs ») repérée par Barthes et qui vient inscrire le sujet dans un *imaginaire*, au sens où l'imaginaire, comme l'écrit Barthes, est « ce registre du sujet où il colle à une image, dans un mouvement d'identification où il s'appuie notamment sur la coalescence du signifiant et du signifié⁴²⁶. » Pour ramener la chose au domaine de la photographie, on pourrait dire que l'image photographique, de manière analogue au sujet⁴²⁷, se constitue dans le moment où les *photons* qui proviennent du réel (le « point lumineux ») viennent s'inscrire (s'écrire) sur la pellicule photosensible (« au fond de mon œil »), médiatisés par la condition culturelle dont le dispositif photographique, par sa construction même, tient lieu, de même que par ces clichés visuels et connotateurs qui construisent l'image (et le sujet qui s'identifie à cette image). Entre le sujet et l'objet, entre la rétine et le monde sensible, s'interpose un écran de signes, qui consiste en l'ensemble des discours qui construisent la vision comme un fait historique, culturel, et donc contingent. Ainsi Norman Bryson écrit-il, à propos du sujet lacanien :

When I look, what I see is not simply light but intelligible form : the *rays* of light are caught in a *rets*, a network of meanings, in the same way that flotsam is caught in the net of the fishermen. For human beings collectively to orchestrate their visual experience together it is required that each submit his or her retinal experience to the socially agreed description(s) of an intelligible world⁴²⁸.

On pourrait même aller jusqu'à soutenir que le sujet lacanien divisé n'est, en fait, *rien* – il n'est qu'un moment d'extériorité sur le monde, un « vide » dans la trame signifiante –, et qu'il ne devient *quelque chose* (un sujet) qu'en tant qu'*image* formée par le *symbolique*, c'est-à-dire par la somme des discours qui l'englobent, le contiennent et viennent lui

⁴²⁵ *Ibid.*, p.111.

⁴²⁶ Roland Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes » (1975), dans *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points Essais », 1999, p.197.

⁴²⁷ Lacan lui-même établit cette analogie lorsqu'il affirme : « Ce qui me détermine foncièrement dans le visible, c'est le regard qui est au-dehors. C'est par le regard que j'entre dans la lumière, et c'est du regard que j'en reçois l'effet. D'où il ressort que le regard est l'instrument par où la lumière s'incarne, et par où (...) je suis *photo-graphié*. » (Lacan, *op.cit.* (1964), p.121)

⁴²⁸ Norman Bryson, « The Gaze in the expanded field », dans Hal Foster (éditeur), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988, p.91.

conférer (l'illusion d') une identité substantielle. On pourrait ainsi comparer, à la suite de J.-D. Nasio, le sujet à un « zéro » qui ne devient « un » qu'en étant représenté par une image, un signifiant :

Le rapprochement avec la définition du Zéro fournie par Frege est, ici, éclairant : c'est un nombre doté de deux propriétés : d'une part, il désigne le concept d'un objet impossible, non pas à l'égard de la réalité, mais de la vérité, parce que non identique à soi, et, d'autre part – par rapport à la suite des nombres –, le Zéro compte comme un. Le Zéro se définit alors en tant que concept de l'impossible et en tant qu'élément occupent une place dans la succession numérique. De même le sujet, tout en étant rejeté de la chaîne signifiante, reste cependant représenté par un signifiant et, partant, élément comptable. Il y a donc étroite affinité entre le sujet et le Zéro, encore plus serrée et importante si l'on considère cette fonction qui leur est commune : l'un aussi bien que l'autre assure par sa place singulière le mouvement de la suite des nombres⁴²⁹.

En tant qu'il occupe la place vide qui permet aux signifiants de circuler, le sujet lacanien, bien qu'il soit pris dans les rets du symbolique, n'est pas pour autant un sujet entièrement programmé : il possède la capacité de jouer avec les signes, de mouvoir l'écran qui le positionne au regard de l'Autre. L'être humain est, certes, dans une large mesure, « commandé » par la Loi symbolique, mais il possède tout de même la liberté minimale de questionner cette loi, de tenter d'en *bloquer* les décrets trop violents, de la « faire jouer » au sein de son propre programme. Car le sujet, occupant les deux positions de la relation bipolaire médiatisée par le tiers symbolique, possède la capacité de programmer autant qu'il est programmé, étant lui-même une sorte de « fonctionnaire » au sein du programme socioculturel, pour reprendre le vocabulaire cybernétique de Vilém Flusser. La thèse d'une extériorité totale du symbolique, et du sujet comme d'une sorte de « jouet » téléguidé par une volonté externe n'est pas plus valable que celle qui fait du sujet une intériorité absolument souveraine. Le sujet humain est empêtré dans l'extériorité, certes, mais celle-ci n'existe que si quelque chose en l'être humain *insiste* (du latin *insistere* : « se tenir debout »), ou *résiste* (du latin *re-sistere*, « se tenir en faisant face », d'où, « tenir tête »). Le sujet doit continuer à vivre, c'est-à-dire, en termes lacaniens, à *jouir*, pour que la machinerie symbolique fonctionne. La jouissance humaine est, pour ainsi dire,

⁴²⁹ J.-D. Nasio, *op.cit.*, p.236.

le carburant dont a besoin l'Autre pour fonctionner. Ainsi Zizek soutient-il que : « la Matrice [Zizek fait ici référence aux films de la trilogie *The Matrix*] se nourrit de la jouissance humaine – et nous retournons ainsi à la thèse lacanienne fondamentale d'après laquelle c'est le grand Autre lui-même qui, loin d'être une machine anonyme, a besoin d'un influx constant de jouissance⁴³⁰. » Le sujet n'existe qu'immergé dans une certaine culture, que baignant dans une certaine langue, au sein d'un ensemble de valeurs qui le déterminent, produisant ce qu'un sociologue comme Pierre Bourdieu appelle des « habitus ⁴³¹ ». Mais l'être humain, par ses pratiques, fait vivre ces dispositions, voire les modifie et les dépasse, sans quoi il n'y aurait aucun changement, aucune évolution du monde social. Comme le souligne Jean-Paul Sartre, « si vous admettez l'existence d'un tel système [Sartre parle ici de la langue], vous devez admettre aussi que le langage n'existe que parlé, autrement dit en acte. Chaque élément du système renvoie à un tout, mais ce tout est mort si quelqu'un ne le reprend pas à son compte, ne le fait pas fonctionner⁴³². » D'où s'ensuit que la liberté humaine, plus que de renvoyer au fantasme d'une intériorité imprenable et autosuffisante, consisterait en la possibilité de jouer avec cette extériorité qui nous habite autant que nous l'habitons, de posséder à l'égard de l'ordre symbolique une certaine latitude, qui permet la créativité. Comme l'écrit Van Lier :

Si le signe c'est l'homme même, la santé de l'homme c'est la santé du signe. Et celle-ci tient sans doute en un mot : le jeu. [Au sens de] faire jouer, de donner du jeu à quelque chose. La seule loi de la santé : il faut que ça joue, c'est-à-dire que le désignant, le désigné, le schème mental (...) soient en imbrication mais souple. S'ils cherchent à s'aligner strictement, ce sont les crampes de la névrose, hystérie ou obsession, s'acharnant autour de l'impossible « je descriptible », moi. Qu'au contraire ils renoncent aux approximations suffisantes, et ce sont les viscosités ou les dérapages incontrôlés de la psychose, voulant étendre au monde entier le décalage spécifique du « je libre »⁴³³.

⁴³⁰ Zizek, *op.cit.* (2004), p.134.

⁴³¹ « [...] l'habitus est le produit du travail d'inculcation et d'appropriation nécessaire pour que ces produits de l'histoire collective que sont les structures objectives (e. g. de la langue, de l'économie, etc.) parviennent à se reproduire, sous la forme de dispositions durables, dans tous les organismes (que l'on peut, si l'on veut, appeler individus) durablement soumis aux mêmes conditionnements, donc placés dans les mêmes conditions matérielles d'existence. » (Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*, Genève, Droz, 1972, p.272)

⁴³² Jean-Paul Sartre, revue *L'Arc* n° 30, « Jean-Paul Sartre aujourd'hui », Paris, L'Arc et Librairie Duponchelle, 1966, p.89.

⁴³³ Henri Van Lier, *L'animal signé*, Bruxelles, Albert de Visscher, 1980, p.121.

7.4 DU DÉCLIN DU SYMBOLIQUE...

Mais qu'en est-il plus précisément, à notre époque, de cet « ordre symbolique » ou tiers transcendant qui, pour Lacan, appartient à la structure même du sujet hétéronome moderne ? La Raison législatrice, comme principe régulateur de l'existence humaine, est-elle parvenue à inscrire celle-ci dans les limites d'un point de vue juste et universel, reposant sur une téléologie (la marche dialectique de l'Histoire, le Progrès technoscientifique, l'Émancipation individuelle...) qui arrive à tenir compte des valeurs humanistes mises en place à la Renaissance et qui sous-tendent tout le projet des Lumières ? Pour de nombreux auteurs, au rang desquels Jürgen Habermas⁴³⁴ et Jean-François Lyotard⁴³⁵, la modernité n'y ait point arrivé : la Raison s'est mise au service de l'assujettissement de l'homme par l'homme, faisant de lui un « objet » calculable et contrôlable (et, par suite, *échangeable*), sans pour autant parvenir à inscrire ce processus dans l'horizon moral du sens.

La modernité occidentale, comme nous l'avons vu, au nom d'une lutte contre l'aliénation et l'obscurantisme, a cherché à vider le monde de ses symboles anciens, à dissiper le voile de la religion qui, durant des siècles, s'interposait entre la réalité « objective » et l'homme, faisant de ce dernier une créature tremblante qui avançait à l'aveuglette dans le brouillard. Pour ce faire, la modernité a dû opérer une mise à plat du monde, faire son analyse et sa dissection, tout en entreprenant de le transformer à travers la science et la mise en œuvre technologique. Cette transformation du monde devait se faire sous les auspices de la Raison législatrice, c'est-à-dire qu'elle devait être guidée par des principes stables et universalisables, qui sont au bénéfice de la personne humaine, posée comme chose absolument précieuse et principe sacré. Il va donc de soi que cette transformation du monde se devait de n'être pas mue par des désirs individuels, par la soif de pouvoir et la volonté de s'imposer à plus faible que soi.

⁴³⁴ Jürgen Habermas, « La Modernité, un projet inachevé », dans *Critique*, n° 413, Paris, octobre 1981.

⁴³⁵ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Critique », 1979.

La Raison législatrice qui devait guider cette transformation trouve ses assises, déjà, dans l'Antiquité, chez Platon notamment, pour qui des Absolus (le Beau, le Bien, le Juste...) doivent servir de repères à l'homme pour orienter sa vie et déterminer la valeur de ses actes. Sans de tels Absolus, tout ne serait que relatif, tout ne dépendrait que de points de vue individuels, et donc, ultimement, *tout se vaudrait, tout pourrait s'échanger*. Ce serait alors soit l'indifférence radicale, le chaos, soit la loi du plus fort, de celui qui arrive à conquérir en imposant sa parole. L'Absolu – qu'il soit de l'ordre des Idées, de Dieu, de la Raison – est donc l'horizon par lequel le monde entre dans son axe et se dote d'un sens unitaire. Pour Platon, l'Absolu est ce Soleil qui se trouve hors de la Caverne⁴³⁶. Au Moyen Âge, cet Absolu, c'est le Dieu du christianisme, dont la figure du Christ tient lieu de repère. À partir de la Renaissance, mais surtout au siècle des Lumières, ce sera la Raison qui fera office de référence et de mesure absolue. Chez Lacan, l'Absolu pourrait correspondre à l'Autre, ce « Signifiant-Maître » ou « point lumineux » qui, de l'extérieur, regarde le sujet, le fascine, aime son désir. Dans tous les cas, cet Absolu pourrait être comparé à un *astre* autour duquel gravite l'univers humain, suivant un principe d'attraction qui, s'il s'arrête, projette le monde dans la dispersion, la multiplicité, le foisonnement des signes et des visions, au sein de « cet espace sans limites auquel on dénie toute frontière, tout point central, et par conséquent toute espèce de lieu fixe⁴³⁷. » Bref, la perte de l'Absolu précipite le monde dans l'espace du *désastre* (étymologiquement : « mauvaise étoile », d'où s'ensuit que le désastre désigne la perte d'un astre favorable).

Or, pour Habermas, Lyotard et d'autres encore, la modernité n'est pas parvenue à doter le monde d'un sens unitaire suivant un *principe de raison* qui viendrait unir les consciences autour d'un même foyer de lumière et suivant un ensemble de lois morales réglant l'harmonie générale du monde. Pour ces auteurs, la Raison, qui s'est de plus en plus émancipée de ses racines métaphysiques jusqu'au point de les oublier complètement, s'est du même coup vidée de ses capacités à déterminer ce que *devraient*

⁴³⁶ Platon, *La République*, trad. et présentation de Georges Leroux, Paris, Flammarion, collection « Garnier-Flammarion Philosophie », 2002. Voir Livre 7, 516b-516c.

⁴³⁷ Johannes Kepler, *De stella nova in pede Serpentarii*, 1606; cité d'après Alexandre Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1973, p.65.

être la finalité et la destination humaines de manière *universelle, nécessaire et inconditionnée*. Plutôt, c'est la *raison instrumentale* qui s'est mise à dominer, en nous fournissant des moyens toujours plus efficace de connaître le Réel, de l'objectiver, de le contrôler et de le transformer. La Raison, qui devait être mise au service de la libération de l'être humain, serait plutôt entrée dans un processus de domination et de domestication de tout ce qui existe – l'être humain y compris –, processus mu par des intérêts *particuliers*, de nature *contingente et conditionnés* par des événements extérieurs et des rapports de pouvoir variables.

La République voulue par Kant – version séculaire du Royaume de Dieu, ce cosmos unifié censé englober tout un chacun – ne s'est pas réalisée : le savoir scientifique, le développement technique, nous permettent de manipuler avec une efficacité toujours plus grande les êtres et les choses, mais sans qu'on ne sache plus, précisément, *au nom de quoi*. C'est alors le règne de la « volonté de puissance » tel que décrite par Nietzsche, cette affirmation agressive et spontanée de celui qui décrète, en vertu d'une autorité qu'il s'est lui-même attribué, *ce qui sera vrai et réel*⁴³⁸. Cette « volonté de puissance », pour Nietzsche, est tout autant motivée par un désir de faire surgir la vie comme puissance affirmative, comme *force* (physique ou vitale, matérielle ou psychologique), que par un désir de dominer, de saper la vie, de l'éteindre (idée qui trouvera son expression chez Freud dans le jeu *pulsion de vie/ pulsion de mort*).

Comme le montre par ailleurs Foucault à la suite de Nietzsche, le projet des Lumières comportait des failles et des contradictions internes qui le vouaient à l'échec : la naissance des sciences modernes coïncide avec celle du sujet autonome, c'est-à-dire d'un sujet qui s'est suffisamment distancier du monde pour pouvoir l'objectiver, le maîtriser, en déterminer la forme et les contours. Or, une telle situation, qui implique que le sujet se prenne lui-même comme objet d'étude et d'analyse, l'immergeant du même coup dans cette extériorité qu'il cherche à dominer du regard, ne pouvait qu'entraîner l'exploitation de l'homme par l'homme, une certaine *cruauté fraternelle*, qui s'incarne surtout dans ce qu'il appelle « une certaine politique du corps, une certaine manière de

⁴³⁸ Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal* (1885), Paris, 10/18, 1985. Voir notamment l'aphorisme 260.

rendre docile et utile l'accumulation des hommes⁴³⁹. » Foucault a montré que la modernité n'a pas tenu ses promesses dans la mesure où, plutôt que de rendre l'être humain plus libre et responsable, elle s'est mise à accentuer le contrôle et la répression sociale, et toujours suivant une fiction consensuelle au service du pouvoir en place, qui s'exprime au travers d'appareils symboliques et de techniques qui n'invoquent pas le « droit chemin » de l'éthique, mais seulement des règles de comportements – plus mécaniques que réfléchis – adaptés à des contextes et des objets précis, par exemple en vue de l'efficacité voulue dans la société industrielle.

Cet état de fait trouve sans doute son expression la plus aboutie dans le *système capitaliste*, qui pourrait constituer la véritable transcendance de notre époque désacralisée, « la religion de notre irréligion moderne⁴⁴⁰ », comme l'écrivait Lyotard. Sous un tel régime capitaliste, la *Loi divine* s'est muée en *Loi de la valeur*. Le Capital, c'est Dieu, c'est-à-dire ce « malin génie » qui entraîne le monde dans une fantasmagorie dont nous sommes tour à tour les victimes médusées et les bénéficiaires envoutés. Comme l'écrit Peter Sloterdijk : « Le fait central des temps modernes n'est pas que la Terre tourne autour du soleil, mais que l'argent court autour de la Terre. (...) L'argent contribue plus aujourd'hui à la cohésion des choses que ne pourrait le faire un créateur du ciel et de la terre⁴⁴¹. »

Suivant cela, le Capital devient cet Autre qui exerce sa Loi, par laquelle les choses se dotent d'un sens et d'une valeur. L'émergence du capitalisme – qu'on pourrait définir comme un régime social basé sur la propriété privée, l'échange et la circulation des biens de production, l'accumulation du capital (aussi bien monétaire que symbolique) et la recherche du profit – a pris son essor au 16^{ème} pour s'étendre dans le monde occidental jusqu'à notre époque. Un tel système découle en droite ligne du processus de sécularisation du monde, qui fait de l'espace, du temps, du corps, de la signification,

⁴³⁹ Michel Foucault, *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p.312.

⁴⁴⁰ Jean-François Lyotard, « L'acinéma » dans *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, collection « Débats », 1994, p.65.

⁴⁴¹ Peter Sloterdijk, *Le Palais de cristal : à l'intérieur du capitalisme planétaire*, trad. fr. O. Mannoni, Paris, Maren Sell Éditeurs, collection « Essais et documents », 2006, p.92.

voire de la conscience⁴⁴², des entités autonomes dont il est possible de disposer à des fins singulières, pour en faire des commodités, des produits standardisés qu'on peut posséder, utiliser, distribuer et échanger. Le principe ultime du capitalisme est de « faire courir l'argent autour de la Terre », jusqu'à ce que celle-ci revienne à son point de départ, idéalement avec un bénéfice, pour reprendre aussitôt sa course à la recherche d'un plus grand profit. Le capitalisme fonctionne donc sur la base d'une « économie libidinale⁴⁴³ », un mouvement que l'on pourrait dire « passionnel », qui vise à se reproduire à tout prix, à augmenter son pouvoir et sa portée. Le capitalisme est donc profondément indifférent au principe de raison, même s'il s'en sert – c'est-à-dire l'instrumentalise – pour parvenir à ses fins.

Il est donc avantageux, pour celui qui veut accumuler du capital, de détenir le monopole des signes et du sens, afin d'instaurer un ordre lui permettant de s'approprier les énergies humaines (les forces de travail) et de les exploiter, suivant cet excès de plénitude et cette propension à s'imposer à plus faible que soi qu'on attribuait jadis à Dieu. Selon Marx, la classe sociale qui, au 19^{ème} siècle, est parvenue à s'arroger les moyens de production et à accumuler des richesses en exploitant les classes inférieures, est la bourgeoisie. Cette classe sociale cherchera à asseoir son prestige et sa prééminence en accumulant une part toujours croissante de capital, ce qui lui assure une autonomie et une emprise grandissante sur le prolétariat. Le Capital devient, pour Marx, le fond idéologique – et donc *religieux* – qui conditionne l'Europe du 19^{ème} siècle et codifie les rapports sociaux. Le capitalisme agit ainsi à la manière d'un système symbolique, qui comporte un « Signifiant-Maître » (l'argent?) entraînant des conditionnements individuels et sociaux, une régulation de l'activité humaine selon des principes et des lois, celles de l'économie par exemple. La société capitaliste doit donc

⁴⁴² Patric Le Lay, dirigeant d'entreprise français et ancien directeur de la chaîne de télévision TF1, déclarait en 2004 : « Il y a beaucoup de façons de parler de la télévision. Mais dans une perspective 'business', soyons réalistes : à la base, le métier de TF1, c'est d'aider Coca-Cola, par exemple, à vendre son produit. (...) Or, pour qu'un message publicitaire soit perçu, il faut que le cerveau du téléspectateur soit disponible. Nos émissions ont pour vocation de le rendre disponible : c'est-à-dire de le divertir, de le détendre pour le préparer entre deux messages. Ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du temps de cerveau humain disponible. » (Source : http://fr.wikipedia.org/wiki/Patrick_Le_Lay)

⁴⁴³ Jean-François Lyotard, *L'Économie libidinale*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Critique », 1974.

être tenue pour une société *hétéronome*, dans la mesure où les lois qui l'organisent sont attribuables à une source extra-sociale, à une transcendance, le Capital lui-même, le spectre de la valeur, qui fait du corps social un *organisme* hiérarchisé, au sens religieux du terme. On pourrait parler, pour désigner le capitalisme, d'un *matérialisme spectral*, qui fait du monde physique un monde hanté par le fantôme de la valeur, où toute chose qui accède à la valeur rejoint l'horizon du sens et se revêt d'une fascinante aura de mystère, alors que toute chose qui n'y accède pas ou perd cette valeur tombe dans l'oubli ou la désuétude.

Mais, en même temps qu'il confère au monde sens et valeur, le système capitaliste, à l'inverse des sociétés traditionnelles où les signes et les codes étaient ancrés dans une position relativement stable, constitue une terrible force de « déterritorialisation » qui dissout tous les signes et les liens symboliques et marque l'édifice social d'une ambiguïté fondamentale et d'un perpétuel déséquilibre. En effet, le capitalisme, suivant les analyses de Lyotard et de Deleuze et Guattari⁴⁴⁴, opère le déracinement et la mise en mouvement de tout ce qui est fixe, dissout et recycle tout ce qui fait obstacle à la circulation, selon un processus ininterrompu qui entraîne l'obsolescence technique et morale, le déplacement continu de la valeur, la création de nouveaux besoins, de nouveaux produits et de nouvelles richesses. Le paradoxe du capitalisme – sa dimension « schizophrénique » – est de se présenter avec la force d'un dogme et d'un Absolu capables de réguler nos vies, et en même temps de subvertir la logique de la « belle » forme totalisante pour adopter celle de l'excès désordonné ; il faut produire toujours plus de variété et de nouveauté, susciter les désirs et les tendances les plus extravagants, pour autant que cela ouvre les marchés, les désencombre et génère du profit. Ce mécanisme s'applique aux objets, mais aussi à tout ce qu'il est possible de réifier, de magnifier, d'affecter de valeur et de marchander : les corps, les images, les langues, les programmes, les religions, les relations humaines, l'identité personnelle, sexuelle, voire nationale ou raciale. Le capitalisme répond à une logique dont l'essence est, au fond, d'être *publicitaire*, au sens où la publicité est cette pratique qui jongle avec les signes, les codes, les images et les

⁴⁴⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, Paris, Éditions de Minuit, collection « Critique », 1972. Voir p.236 à 312.

choses pour produire des significations inédites, communiquer de nouvelles valeurs et générer de nouveaux réflexes de consommation. Pour Lyotard :

Tout objet peut entrer dans le Kapital, s'il peut s'échanger ; ce qui peut s'échanger, se métamorphoser d'argent en machine, de marchandise en marchandise, de force de travail en travail, de travail en salaire, de salaire en force de travail, tout cela du moment que c'est échangeable (selon la loi de la valeur) est *objet* pour le Kapital. Et ainsi il n'y a plus qu'un énorme remuement où les objets apparaissent et disparaissent sans cesse, (...) où l'important tend à n'être plus l'objet, concrétion héritée des codes, mais le mouvement métamorphique, la fluidité. (...) Pas de limite coupant l'intérieur de l'extérieur, de bord où le système se précipite et s'abîme. Mais, à la surface même, une fuite éperdue, (...) une errance qui se marque dans le « n'importe quoi » du Kapital, et qui fait de cette formation, quand on la compare à la barbarie et à la sauvagerie, la plus schizophrène, la moins dialectique⁴⁴⁵.

Dans cette sphère de la circulation des flux, de la production en série et du recyclage des signes, la photographie vint, dès le 19^{ème} siècle, jouer un rôle crucial. « Le cliché photographique, écrit Crary, devient un élément central non seulement dans la nouvelle économie marchande mais aussi dans la refonte intégrale d'un territoire où signes et images circulent et prolifèrent sans lien direct avec leur référent⁴⁴⁶. » La photographie détient, d'une part, le pouvoir de fournir des représentations lisses et unifiées du monde visible, nous donnant l'impression d'un monde dont la signification se livre à nous de manière transparente et « naturelle ». Mais elle possède aussi, d'autre part, la capacité de multiplier les cadrages, les points de vue et les versions du réel, de défaire et de recycler les agencements signifiants en fonction des contextes et des effets voulus. La photographie devient, en cela, le support parfait de l'idéologie, fiction cherchant toujours à se présenter sous les apparences de la vérité et de l'objectivité.

Dans l'univers photographique comme dans celui du capitalisme, tout peut devenir digne d'intérêt, pour autant qu'il soit possible de l'enregistrer/produire et que l'on parvienne à susciter cet intérêt chez le spectateur/consommateur. Avec le capitalisme comme avec la

⁴⁴⁵ Jean-François Lyotard, « Capitalisme énergumène » (1972), dans *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, collection « Débats », 1994, pp.30-31.

⁴⁴⁶ Crary, *op.cit.*, p.35.

photographie, tout devient flexible, souple, mouvant : tout est bon à produire/inscrire du moment que l'énergie qui a laissée son empreinte ou qui s'est transformée en objet est reconvertible en énergie, en acte, en objet, en somme d'argent. On pourrait mettre en parallèle les masses d'argent qui courent sans relâche sur la surface du globe à la recherche du profit maximal et les images photographiques qui, depuis le 19^{ème} siècle, se sont multipliées pour faire du monde un vaste scénario d'images qui exercent sur nous son emprise en éveillant notre désir, en suscitant notre adhérence et en nous programmant à agir. « La photographie et l'argent constituent des formes homologues de pouvoir dans la société du 19^{ème} siècle. Ce sont des systèmes totalisants qui permettent pareillement d'englober et d'unifier tous les sujets dans un seul et même réseau de valeur et de désir⁴⁴⁷. » La photographie, à l'instar du capitalisme, vient soutenir l'illusion de la réalité en même temps qu'elle lui dénie toute espèce de centre, de consistance et de continuité. Elle fait du monde une commodité, mais une *commodité spectrale*, qui file entre les doigts, puisqu'elle est éternellement reproductible et qu'elle se prête à tous les travestissements, les altérations, les métamorphoses et les jeux⁴⁴⁸.

Le capitalisme tout autant que la photographie, en rendant la réalité multiple et disponible pour toutes les manipulations et les appropriations, provoque une perte de l'ordre unitaire et axiologique au sein duquel s'articulaient l'être humain et le monde ambiant. Avec la photographie et le capitalisme, toute chose devient d'autant plus transparente que son coefficient de réalité semble diminuer. Tout est porté à la surface et rendu disponible, en même temps que tout devient désuet, perd en substance et en consistance. Cette perte pourrait en fait correspondre à la désintégration du « grand Autre » lacanien, ou encore à la perte du *Kosmos* grec. Chez les Grecs, le *Kosmos* n'avait que peu à voir avec ce que l'on désigne aujourd'hui comme « cosmos », soit cette monstrueuse extériorité muette où l'homme n'a pas sa place, qui est là pour être observée et cartographiée. Le *Kosmos* grec

⁴⁴⁷ Crary, *op.cit.*, p.36.

⁴⁴⁸ Pour Vilém Flusser, de tels jeux se produisent notamment au niveau des organes de distribution de la photographie : « Par exemple, la photographie de l'atterrissage sur la lune peut glisser d'une revue d'astronomie à un consulat américain, de là à une affiche publicitaire pour les cigarettes, et de là, enfin, à une exposition d'art. L'essentiel est qu'à chaque passage dans un nouveau canal, la photo acquiert une nouvelle signification : la photo scientifique se transforme en photo politique, la photo politique en commerciale, la photo commerciale en artistique. » (Flusser, *op.cit.*, p.58)

désignait plutôt un principe intégrateur, dont découlait un ordre général, où l'être humain et les choses qui l'entouraient entretenaient des liens serrés et nécessaires. L'époque moderne, comme nous l'avons vu, a mis en place le dualisme sujet-objet : le monde se sépare alors entre une collection de choses inertes, d'un côté, et un sujet autonome, de l'autre, qui pose sur ces choses un regard distant. Pour ce sujet absolutisé, qui s'est arrogé le pouvoir de déterminer lui-même le sens et la valeur des choses, le monde objectif – dont il fait partie, à la fois comme corps et comme « moi » – devient cette commodité dont il peut disposer librement. Mais plutôt que d'avoir produit une histoire cohérente, une organisation perspectiviste du Temps, au sein de laquelle l'être humain aurait pris son destin en main, cette double autonomisation de l'esprit et du monde a généré une forme d'« oubli » qui rend ce monde de plus en plus mystérieux et lointain, où le jaillissement du sens possède un mouvement de plus en plus sinueux et incertain, puisque soumis à une Loi farouche – celle de la valeur – qui ne tient aucunement compte de notions telles que l'ordre et la mesure.

Le Capital fait donc office de « grand Autre » qui relie les énergies collectives et régule nos existences, mais qui, singulièrement, plutôt que d'*intégrer*, fait sans cesse se désintégrer les liens et produit un environnement des plus décousus et insaisissable, où tout peut se doter magiquement d'un sens et d'une valeur. « L'œil du peintre de la Renaissance, écrit Vaccari, allait jusqu'où arrivaient le regard et la main de son Seigneur; aujourd'hui, l'espace s'est ratatiné, fissuré, il est devenu tout courbé, plein de trous et de perspectives trompeuses⁴⁴⁹. » La *valeur d'échange* devient le principe sacré, « le *seul axiome* intouchable⁴⁵⁰ », en même temps qu'elle fait du monde un tissu de signes en continuel état de précarité, livré à l'arbitraire de la valeur et au chaos des marchés. Avec le capitalisme, l'Autre perd son visage, sa parole devient équivoque. L'« écran » des codes et des symboles qui médiatise notre rapport au monde devient de plus en plus difficile à déchiffrer. Plutôt qu'un vecteur de fusion et d'identification, l'Autre du capitalisme, comme l'a bien montré Marx, devient un vecteur d'*aliénation*, c'est-à-dire d'étrangéisation et de dépossession.

⁴⁴⁹ Vaccari, *op.cit.*, p.107.

⁴⁵⁰ Lyotard, *op.cit.* (1972), p.41.

Ce passage de la fixité du signe et des codes dans des sociétés comme celles du Moyen Âge et de la Renaissance au régime de la « déterritorialisation » capitaliste qui culmine au 19^{ème} siècle avec la photographie se répercute évidemment dans la structure du sujet. Comme l'écrit Lyotard :

« [Ces] investissements voyageurs, qui font disparaître dans leurs périples tous les territoires bornés et marqués par des codes – non seulement du côté des *objets* (les interdits de production et de circulation explosent tous les uns après les autres), mais du côté des « *sujets* » individuels ou sociaux qui n'apparaissent plus dans ce transit que comme des concrétions quelconques, elles-mêmes échangeables, anonymes, dont l'illusion d'exister ne peut être maintenue qu'au prix de dépenses spéciales d'énergie⁴⁵¹.

7.5 ...À LA CRISE DU SUJET

La subjectivité sous un tel système dominé par une logique capitaliste prend diverses formes. Nous pouvons reconnaître parmi celles-ci trois tendances majeures qui sont intéressantes pour notre propos et dont nous avons pu tirer partie pour réaliser la série photographique *La Résurrection*.

Mentionnons d'abord une forme de narcissisme que Jean Baudrillard qualifie de « dirigé⁴⁵² ». Un tel narcissisme caractérise le sujet qui croit être « libre », qui se vit comme déconnecté de toute tradition et par conséquent maître de son destin – sujet en quelque sorte déraciné, déterritorialisé, « décosmisé » – mais qui entre en même temps dans un processus de « normalisation », qui devient matière à tous les jeux publicitaires et les refontes identitaires. C'est le sujet qui croit pouvoir être *enfin seul*, c'est-à-dire pouvoir être *enfin lui-même*, vivre un état fusionnel avec son *moi*, mais dont le *moi*, comme forme *imaginaire* qui doit passer par la reconnaissance spéculaire et par le regard d'autrui, devient surface de production idéologique du signe et de la valeur. Le *moi* d'un tel sujet, plutôt que de devenir le support d'un principe supérieur stable qui s'exprime et se réalise en lui et par lui, n'est plus, virtuellement, « qu'une petite étiquette de prix,

⁴⁵¹ *Ibid.*, p.33.

⁴⁵² Baudrillard, *op.cit.* (1976), p.171.

index de l'échangeabilité⁴⁵³. » Ce sujet du « narcissisme dirigé », qui entre dans l'aventure de la réalisation de soi-même, est paradoxalement contraint de se réinventer sans cesse pour pouvoir suivre les tendances fluctuantes d'un marché qui se sature et qui doit sans cesse se déconstruire, décoder, déplacer la valeur. Chez un tel sujet, on ne peut plus distinguer, selon Baudrillard, « le processus par lequel [celui-ci] se soumet à son idéal narcissique du Moi de celui par lequel la société lui enjoint de s'y conformer, ne lui laisse d'autre alternative que de s'aimer soi-même, de s'investir soi-même selon les règles qu'elle impose. Ce narcissisme (...) est placé sous le signe de la valeur⁴⁵⁴. »

C'est le sujet vivant sous le règne de la fonction réfléchissante, aux prises avec le *double*, c'est-à-dire englué dans l'imaginaire et dans le regard de l'*autre*, qui doit lui renvoyer sa propre image en le reconnaissant. Le retrait de la tradition religieuse produit curieusement un monde de *doubles* d'autant plus stéréotypés qu'ils se considèrent comme affranchis de tout rapport à un Autre. C'est comme si la conscience, faute de rencontrer la moindre résistance venant de l'Autre – un souverain ou un dieu dont elle aurait à restituer les paroles et réaliser la mission –, n'en finissait plus de renvoyer les reflets de reflets, dans une sorte de stéréoscopie, de répétition effrénée du *même*. Un tel sujet – chez qui l'Autre est passé sous le règne de l'inconscient idéologique –, ne fait plus que se reconnaître lui-même dans le regard approbatif qu'un *semblable* lui jette, pour qu'à son tour il le lui retourne ; ce *semblable* par lequel il croit pouvoir devenir lui-même. Cet état de fait semble conforme au projet de la modernité, suivant lequel le sujet souverain devient ce principe fondateur, le seuil à partir duquel le monde se dote d'un sens et d'une valeur, en même temps que cet objet qu'il faut maîtriser, ajuster, normaliser, rendre conforme. La division du sujet, n'étant plus récupérée et prise en charge par un ordre extérieur au sujet, se change en autoréférentialité et en autoprogrammation.

La déprivation de l'Autre est pire que l'aliénation : une altération mortelle, par liquidation de l'opposition dialectique elle-même. Déstabilisation sans appel, celle du sujet sans objet, du même sans l'autre – stase définitive et métastase du Même. Destin funeste pour les individus comme pour nos systèmes,

⁴⁵³ Jean-François Lyotard, *op.cit.* (1972), p.41.

⁴⁵⁴ Baudrillard, *op.cit.* (1976), pp.171-172.

autoprogrammés et autoréférentiels : plus d'environnement hostile – plus d'environnement du tout, plus d'extériorité⁴⁵⁵.

Pareil sujet narcissique vit dans un monde peuplé d'images fantômes auxquelles il se prend comme à un piège ; avec lesquelles il fait corps, au point de se prendre pour elles, de prendre celles-ci pour sa parfaite incarnation, sa personnification la plus réussie. Car, comme l'écrit Baudrillard, « ce *néo-narcissisme* s'attache à la manipulation du corps comme valeur. C'est une économie dirigée du corps, fondée sur un schème de déstructuration libidinale et symbolique, (...) de 'réappropriation' du corps selon des modèles directifs, et donc sous contrôle du sens⁴⁵⁶ ». Ce sera donc le règne de ce que nous avons désigné plus tôt comme *corps image*, ce « tenant lieu de l'individu⁴⁵⁷ », son *alter ego* dans l'étendue du visible – ce corps tiraillé entre des exigences difficilement conciliables d'*individuation* et d'*autonomisation*, d'une part, et d'*idéalisation* et de *normalisation*, d'autre part. C'est ce corps conquis de part en part par la représentation, pétri d'imaginaire et d'autoréflexivité, et que la logique du capitalisme, basée sur l'autonomisation du sens et de la valeur, investit. Sous un tel narcissisme, le corps devient à la fois le « fétiche » du sujet, vecteur d'affirmation personnelle, voire « objet de salut⁴⁵⁸ », mais aussi un objet transitoire et manipulable, support matériel et matière première des bricolages et recettes de l'industrie (de la mode, du sport, de l'alimentation, de la pharmacologie, du bronzage, de l'hygiène...), tel qu'en témoignent entre autres les autoportraits bien connus de Cindy Sherman (Fig.19), qui jouent de cette prise en charge du corps par des modèles directifs. C'est un corps qui, en cela, fait l'objet d'investissements plus *cosmétiques* que *cosmologiques*⁴⁵⁹. On pourrait également, à la

⁴⁵⁵ Jean-Baudrillard, *Le Crime parfait*, Paris, Éditions Galilée, 1995, p.159.

⁴⁵⁶ Baudrillard, *op.cit.* (1976), p.172.

⁴⁵⁷ David Le Breton, *La Sociologie du corps*, Paris, PUF, collection « Que sais-je ? », 2010 (pour la 7^{ème} édition), p.111.

⁴⁵⁸ Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, Paris, Gallimard, 1970, p.200.

⁴⁵⁹ « En se retirant partiellement des anciennes solidarités sociales, en assumant une certaine atomisation de sa condition, l'individu est invité à découvrir son corps comme une forme disponible à son action ou à sa découverte, un espace dont il convient d'entretenir la séduction, d'explorer plus avant les limites. (...) C'est bien la perte de la chair du monde qui force l'acteur à se pencher sur son corps pour donner chair à son existence. » (David Le Breton, *op.cit.* (2010), p.111)

suite de Baudrillard, rapprocher ce corps de celui du *mannequin*⁴⁶⁰, avec toutes les variantes que ce terme implique : autant mannequin de mode que mannequin hétéroclite aux parties disparates et raboutées des images de Hans Bellmer (Fig.20) ou de Cindy Sherman (Fig.21), par exemple, ou encore ce mannequin qu'est le soldat pétrifié du tableau de Grünewald, dont l'anatomie se moule dans l'écorce protectrice de son armure, de cette peau d'emprunt ou « prothèse orthopédique » qui vient l'inscrire dans la forme du tableau.

Après le « narcissisme dirigé », une seconde tendance subjective pourrait être celle d'une certaine *mélancolie*. L'humeur mélancolique, que d'aucuns diront dépressive, serait liée, selon les analyses de Freud⁴⁶¹, à l'expérience du *deuil*, qui, pour Freud, peut s'appliquer aussi bien à la perte d'un être cher qu'à la perte d'un idéal, d'une idole ou d'un dieu. Deuil et mélancolie génèrent tous deux un sentiment de tristesse, l'effacement du désir (ne plus rien avoir à dire, être incapable d'agir, ne plus se sentir « animé ») et le ressassement jusqu'à l'obsession. Pour Freud, cependant, la mélancolie se distinguerait en ceci du deuil qu'elle entraîne en plus la disparition de l'estime de soi et l'apparition d'auto-reproches, allant même jusqu'à l'attente du châtement⁴⁶². Sur la base de cette différence fondamentale, Freud en déduit que la mélancolie, à l'inverse du deuil, serait liée à une perte de nature inconsciente : le sujet mélancolique serait en deuil, mais, ne sachant plus ce qu'il a perdu, appliquerait ce sentiment de perte à son propre *moi*, se vivant dès lors en permanence comme un être auquel il manque quelque chose, amputé d'une partie de lui-même, sentiment allant jusqu'à la dépréciation et la haine de soi. Succomber à la mélancolie pourrait donc signifier se laisser aller à l'idée (inconsciente?) selon laquelle mon *double* intime, celui qui m'accompagnait et me motivait intérieurement,

⁴⁶⁰ « Pour le système de l'économie politique du signe, la référence modèle du corps est le *mannequin* (avec toutes ses variantes). Contemporain du robot (...), le mannequin représente lui aussi un corps totalement fonctionnalisé sous la loi de la valeur, mais cette fois comme lieu de production de la *valeur-signe*. Ce qui est produit, ce n'est plus de la force de travail, ce sont des modèles de signification. » (Baudrillard, *op.cit.* (1976), p.177)

⁴⁶¹ Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie* (1917), Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2011.

⁴⁶² En quoi les protagonistes des récits du Kafka – Joseph K. dans *Le Procès*, ou encore le fils dans « Le Verdict » – nous semblent représentatifs de cette mélancolie des temps modernes, où le pouvoir s'est décentralisé, où la Loi est devenue de plus en plus difficile à suivre dans ses décrets et exigences.

qui me supportait et donnait sens à mes actions, a été perdu, m'a abandonné⁴⁶³. Le sociologue Alain Ehrenberg voit quant à lui dans la dépression – forme selon lui collective et « égalitaire » de la mélancolie – un signe du passage d'un monde relativement clos et structuré à un monde sans cadres ni limites (avec la mondialisation, notamment), de même qu'une conséquence de l'individualisme et de l'athéisme modernes, qui imposent à chacun de se débrouiller avec son désir et de réussir sa vie :

L'individu qui, affranchi de la morale, se fabrique par lui-même et tend vers le surhumain (agir sur sa propre nature, se dépasser, être plus que soi) est notre réalité, mais, au lieu de posséder la force des maîtres, il est fragile, il manque d'être (...). Il n'est pas dans le gai savoir et le rire nietzschéens. La dépression est ainsi la mélancolie plus l'égalité, la maladie par excellence de l'homme démocratique. Elle est la contrepartie inexorable de l'homme qui est son propre souverain. Non celui qui a mal agi, mais celui qui ne peut pas agir⁴⁶⁴.

Le philosophe et historien Michel de Certeau situe quant à lui l'origine de la mélancolie moderne dans une « coupure qui s'est produite depuis la fin du 15^{ème} siècle jusqu'au début du 17^{ème} siècle⁴⁶⁵ ». Cette coupure, de Certeau la conçoit avant tout comme une révolution dans la représentation du corps. Cette révolution, « par laquelle [la] problématisation du sujet va de pair avec la spatialisation du corps⁴⁶⁶ », serait à l'origine du sentiment mélancolique, qui vient témoigner d'une ambiguïté dans le vécu du corps. Michel de Certeau observe ce changement de paradigme dans une « dissémination qui atomise les corps » et qui résulte du fait que « [la] symbolique s'isole, abstraite représentation », ou « se dissout, douteuse croyance⁴⁶⁷. » De telles représentations

⁴⁶³ Le mélancolique, pour Lacan, serait hanté par le deuil de ce qu'il appelle « la Chose », ce pré-objet archaïque que l'être humain a dû rejeter pour se constituer comme sujet. Lacan associe entre autre cet objet à la membrane placentaire, mais la description plurielle et ambivalente qu'il en donne pourrait désigner aussi bien Dieu que la Chose-en-soi kantienne (« Dieu » ne pourrait-il pas d'ailleurs désigner l'investissement fantasmatique de cette « chose » innommable qui enveloppe les apparences, qui les porte et semble en constituer comme la transcendance?). Cette *Chose* est l'Autre du sujet, sa part manquante, à laquelle l'ordre symbolique viendra suppléer pour redonner au sujet son sentiment d'unité, de totalité, par l'entremise du corps spéculaire. Pour référence, voir : Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse (Le Séminaire, Livre VII, 1959-1960)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1986.

⁴⁶⁴ Alain Ehrenberg, *La Fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 1998, p.236.

⁴⁶⁵ Michel de Certeau (entretien avec Georges Vigarello), « Histoires de corps », dans *Esprit*, n° 62 (« Le corps... entre illusions et savoirs »), février 1982, p.182.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p.182.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p.184.

traduiraient donc la perte d'un ordre symbolique, et désigneraient l'homme comme une sorte d'orphelin du Cosmos, désormais réduit à n'être plus qu'un fragment ambigu d'espace et de matière, livré aux quatre vents des expérimentations les plus diverses :

Désormais, avec ces fragments étalés à la manière d'un lexique, avec ce vocabulaire corporel de têtes, de cœurs, de ventres, ou de mains, on peut composer un nombre indéfini de corps. Mille combinaisons sont possibles. Ce sont des corps baroques, mais aussi les premiers corps scientifiques, par exemple les montages de la médecine qui, au 17^{ème} siècle, assemblent divers éléments corporels selon les lois d'une physique des chocs. Avec des pièces séparées, on produit des *fictions de corps* d'après un modèle mécanique qui remplace la symbolique ancienne⁴⁶⁸.

Le 17^{ème} siècle européen voit l'apparition, toujours selon de Certeau, de corps tendus entre leur destin organique – tout autant *corps de chair* que *corps jouissifs* sujets aux pulsions – et leur statut de reflets obéissant à des injonctions sociales, d'abstractions modelées sur la base de valeurs sociales et porteuses d'idéologie. Ainsi reconnaît-il la présence tout à la fois de « corps mouvants, contradictoires, et agités de passions ou de 'motions désordonnées'⁴⁶⁹ » et d'une résistance, chez ces mêmes corps, qui s'exprime dans le respect de règles de convenance et de civilité, à « [ces] mouvements déviants [qui] brisent la codification sociale⁴⁷⁰. » La mélancolie naîtrait donc du fait que quelque chose est vécu par le sujet – un mouvement « passionnel », ayant ses assises dans le corps – qui ne trouve pas son expression dans l'univers symbolique, qui est expérimenté mais qui demeure irreprésentable : « Quelque chose du corps parle, qui n'a aucun langage dans la civilisation et qui n'a plus de repères dans une symbolique⁴⁷¹. » Le corps du soldat tombant de Grunewald, à la pose contrariée, qui semble animé d'une « motion désordonnée » (on ne sait pas s'il tombe ou s'il se soulève...) en même temps qu'il est

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p.182.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p.184.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p.184.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p.184. À l'appui de la thèse de Michel de Certeau, on pourrait par ailleurs mentionner le fameux traité *The Anatomy of Melancholy*, publié par Robert Burton en 1621 et qui témoigne d'une fascination pour le déséquilibre mental tout autant que pour l'*obscène* (dont l'étymologie incertaine désigne aussi bien ce qui est « à côté de la scène » que ce qui est « sale, dégoûtant ») et le *monstrueux* (notamment du latin *monstrare* : « montrer »), c'est-à-dire pour ces apparitions d'une forme d'*irreprésentable* à même la texture du visible.

pétrifié et engoncé dans son armure rigide, nous semble pouvoir constituer la manifestation d'un tel corps mélancolique.

Une troisième et dernière posture subjective pourrait être celle d'une forme de *cruauté* que l'on pourrait qualifier de *diffuse*. Selon Henri Van Lier, la cruauté, contrairement à l'« agressivité », qui résulte d'une réaction à des stimuli et relève d'une forme d'« instinct » encore proche du règne animal, découlerait plutôt de la « pulsion », c'est-à-dire de « ce qui correspond à l'instinct chez un être qui s'oriente non plus par stimuli-signaux mais par images et symboles⁴⁷². » La *pulsion* serait le propre de celui ou celle qui « se construit à travers une histoire individuelle », qui lui confère « un corps individuel, alors que l'instinct maintient l'animal dans les règlements généraux de l'espèce⁴⁷³. » Le corps pulsionnel serait, pour Van Lier, un corps ressaisi et structuré par le langage, un corps configuré et programmé, qui vient inscrire l'être humain au sein d'un univers social : « L'être humain n'est pas un corps anatomo-physiologique, ni non plus une âme, mais les intrications d'un corps anatomo-physiologique et d'images et symboles qui donnent figure à ce corps⁴⁷⁴. » La pulsion ainsi définie dans sa relation au « corps signé » viendrait pour Van Lier éclairer le rapport du sujet à la cruauté : celle-ci serait distincte de l'agressivité en ceci qu'elle « se meut sous l'emprise, les raideurs et les caprices des signes⁴⁷⁵. » La cruauté aurait à voir avec « l'inscription physique du signe, qu'il soit analogique ou digital, sur le corps du significateur, et aussi socialement sur celui de tous les interprètes, [qui sont] indispensables au maintien de la signification en tant que garants⁴⁷⁶. » Pour celui qui l'inflige, cette cruauté serait donc liée au plaisir de voir s'inscrire sur le corps de l'*autre* la Loi symbolique, cruauté d'autant plus manifeste que cet autre témoigne d'une résistance ou d'une différence clairement marquée par rapport à la norme. La cruauté exprimerait par conséquent aussi une forme de servitude : *est cruel celui qui reconnaît la présence de la Loi et vient en attester par ses actes*. L'idéologie et ceux qui l'imposent sont cruels en

⁴⁷² Van Lier, *op.cit.* (1980), p.88.

⁴⁷³ *Ibid.*, p.88.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p.86.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p.90.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p.91.

ce sens qu'ils expriment un *amour* de la Loi, et la satisfaction de voir celle-ci exercer ses effets sur les corps.

La cruauté n'est bien sûr pas le propre de la modernité. Elle est sans doute présente dans toute civilisation. Elle peut prendre un visage monstrueux, mais apparaît tout autant dans le normal et l'anodin. Elle est à l'œuvre dans n'importe quelle règle de civilité et trouve son expression la plus franche dans des rites comme le supplice et la torture. Dans la Grèce antique, la violation d'un tabou ou l'effectuation d'un délit lésant la Cité était passible des tortures et châtiments les plus sanglants, voire de mise à mort. En témoignent des pratiques comme celles de la lapidation, de la noyade, de la pendaison, de l'étouffement et de la précipitation du haut d'une falaise, pratiques qui participaient tout autant de la vie démocratique qu'elles venaient témoigner de la volonté des dieux. Chez les Romains, on pense tout de suite à des coutumes comme celles de la fosse aux lions, de la flagellation et de la crucifixion. En Chine, on trouve une bonne quantité de rituels visant à faire parler les prisonniers, ou encore de supplices qui viennent inscrire « avec le fer et le feu les signes *sur* le corps délinquant⁴⁷⁷ », comme on peut le voir sur cette photographie du supplice dit des « cent morceaux » (Fig.22) qui fascinait tant Georges Bataille⁴⁷⁸.

La torture, dans les tous les cas, vise à consigner la Loi à même la surface du corps coupable de transgression, comme dans la fable de Kafka intitulée « La Colonie pénitentiaire ». Écrite en 1914, cette fable raconte en effet l'histoire d'un fonctionnaire, dont l'identité demeure floue, qui se rend dans une colonie pénitentiaire située sur une île lointaine pour assister à une exécution publique dont il devra ensuite témoigner dans un rapport ministériel. Sous la supervision d'un officier, cette exécution sera effectuée par une machine complexe composée d'une herse qui, des heures durant, viendra *écrire* dans

⁴⁷⁷ Van Lier, *op.cit.* (1980), p.91.

⁴⁷⁸ Georges Bataille, *Les Larmes D'Éros* (1961), Paris, 10/18, collection « Domaine français », 2004. Ce supplice, appelé *lingchi*, officiellement aboli en 1905, consistait à entailler et à retirer successivement des morceaux de peau et des membres d'un condamné à mort (habituellement pour un crime grave, par exemple commis directement contre l'Empereur) avant de lui trancher la tête. L'administration d'opium au condamné permettait de maintenir ce dernier en vie plus longtemps et aurait contribué, de l'avis de Bataille, à donner cet « air extatique » au supplicié de la photographie. Il est à noter que selon Jérôme Bourgon, de l'Institut d'Asie Orientale de Lyon, la description que Bataille donne de cette image serait truffée de fausses informations. Voir : <http://turandot.chineselegalculture.org/Essay.php?ID=27>.

la chair vive du condamné le nom de sa sentence. La tâche de l'officier durant cette opération sera en l'occurrence d'expliquer au visiteur le fonctionnement technique de la machine et les modalités de l'intervention. Ainsi précise-t-il, en plus de décrire en détails les moindres rouages de l'appareil, que le prisonnier apprend *pour la première fois* le nom de son crime alors que sa chair l'enregistre, prenant en outre – toujours selon l'officier – un plaisir graduel à cet apprentissage. Le but de l'officier est de vendre la machine au fonctionnaire, afin que ce dernier en vante les mérites à son retour (il n'est pas précisé où). Lorsqu'il constate que le fonctionnaire s'offusque de ce pénible spectacle (bien qu'il demeure excessivement « poli » : trait d'humour typiquement kafkaïen), l'officier décide, convaincu de la valeur insigne de sa machine et mu par une volonté de préserver sa méthode d'exécution jusque dans l'abnégation, de se placer lui-même sous la herse et de s'exécuter. Cela entraînera le détraquement de la machine.

La cruauté qui s'exerce dans cette fable de Kafka est une cruauté extraite de ses fondements, décontextualisée, rendue diffuse. La machine qui inscrit la loi sur la peau du condamné est *fonctionnelle* et non *cosmologique*, *descriptive* et non *prescriptive* (le condamné meurt en recevant son jugement) ; elle reproduit la loi de manière *automatique* – tout comme l'officier d'ailleurs, qui n'est en vérité qu'un appendice de la machine, dont elle ne peut dès lors se nourrir sans se dévorer elle-même, ce qui pourrait expliquer qu'elle se casse. Cet appareil génère efficacement des *informations* que le corps recueille, mais la finalité de cette opération a été perdue (l'inventeur de la machine, nous raconte mélancoliquement l'officier, étant depuis longtemps décédé). La nouvelle de Kafka témoigne du processus même de l'aliénation moderne : la machine de la colonie pénitentiaire fonctionne sur la base d'une ontologie du *comment*, et non d'une ontologie du *pourquoi*. Cette machine témoigne du déracinement du sens et de la perte du cosmos : *la cruauté s'exerce, mais les dieux s'en sont allés*. On ne sait plus pourquoi l'on souffre, et pourtant l'on continue de s'imposer des souffrances au nom du fonctionnement total d'un ordre social aux normes toujours plus relatives et douteuses. La machine de Kafka est d'une efficacité parfaite du point de vue de son fonctionnement – elle asservit en apprêtant la chair –, mais son pouvoir s'exerce indépendamment du principe de raison et

au détriment de la vie humaine, l'exécution du prisonnier s'effectuant loin des regards et celui-ci n'apprenant la raison de son châtement qu'au moment où il meurt⁴⁷⁹.

Dans le monde occidental moderne, bien que les rituels sanglants aient été presque partout abolis⁴⁸⁰, on pourrait trouver semblable cruauté diffuse dans ces techniques relevées par Foucault qui investissent le corps et qui ont pour fonction de réprimer les flux du désir, de les endiguer et de les assagir. Ces techniques, qui s'exercent par le biais d'appareils symboliques qui expriment des rapports de pouvoir à géométrie variable, impliquent un traitement du corps plus subtil, plus minutieux, plus insidieux que celui des sociétés qu'on pourrait dire sanguinaires. Ces appareils de pouvoir sont en effet présents dans les moindres replis de la société, dans toute une batterie de répressions au rang desquelles l'État, l'École et la psychiatrie. Étant mis au service de la production capitaliste, ces appareils ne se soucient cependant plus de figurer l'ordre général du monde, comme dans les cosmogonies anciennes : ils visent l'efficacité et le fonctionnement. C'est ainsi, selon Foucault, que la société industrielle travaille le corps au niveau de ces micromouvements, gestes et attitudes, bref au niveau de son insertion physique dans l'espace et dans le temps, en vue d'opérations déterminées et relatives à un contexte précis. Ils produisent en cela des corps qui, contrairement au corps du supplicié qui porte encore les signes de la vigueur et de la révolte (tel qu'on pouvait le voir encore dans les tableaux de la période baroque), sont à l'image de ce que Foucault appelle une « pâte informe⁴⁸¹ ». La photographie, qui élimine la puissance du geste pictural et réduit la vision à des normes et paramètres calculables, se prête dès lors fort

⁴⁷⁹ La réalité du monde contemporain n'est bien entendu pas aussi simple et catastrophique. La nouvelle de Kafka, qui fonctionne sur le mode de l'abstraction et de l'intensification, nous aide pourtant à comprendre un certain paradoxe qui travaille la modernité : le mouvement entamé à la Renaissance pour une plus grande dignité humaine comporte en lui une tendance à évacuer ce qui, précisément, permet la dignité humaine, à savoir le sens, qui autorise l'éthique.

⁴⁸⁰ La peine de mort est bien entendu encore appliquée à certains endroits du globe, mais celle-ci est depuis longtemps majoritairement perçue comme une violation des droits de l'homme. La torture, de même, comme nous l'a entre autres indiqué le récent exemple du Camp de Guantanamo, est encore pratiquée, mais celle-ci se fait pour ainsi dire dans l'ombre et ne fait plus partie des rituels sociaux admis et institués.

⁴⁸¹ Michel Foucault, *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p.159.

bien à la production et l'enregistrement de tels corps dociles, soumis, marqués⁴⁸². Le corps photographié, pétrifié et empêtré dans les catégories de l'appareil, porte en quelques sortes les *stigmates* d'une Loi aux sources ancestrales qui le prend pour objet, qui le cadre dans les limites de son regard.

Les trois postures subjectives que nous venons de décrire – le sujet normalisé du narcissisme dirigé, le sujet mélancolique et le sujet de la cruauté diffuse (qui tour à tour l'inflige et la reçoit) – pourraient en fait caractériser un seul et même sujet, chez qui elles peuvent se manifester sous des formes et à des degrés divers. Elles viennent toutes témoigner de ce que nous avons décrit comme *le déclin du symbolique*, c'est-à-dire le fait que nous ne soyons plus les héritiers d'une tradition mais ceux du capitalisme, qui défait toute mise en forme en entrant dans la production de significations sans cesse nouvelles. Le sujet du narcissisme dirigé serait entre autres celui ou celle qui, ayant remis son corps entre les mains d'une horde de spécialistes (conseillers divers, thérapeutes et diététiciens offrant des programmes sur mesure, « coachs » de vie, conseillers en mode et designers d'intérieur...), aurait accepté de trouver le noyau de son être dans la fiction médiatique qui se déverse quotidiennement dans son existence en lui promettant succès et rentabilité personnelle (être comme tout le monde étant encore la manière la plus avantageuse de réussir sa vie). C'est le sujet pour qui vivre et jouir de lui-même comme d'un état achevé de l'évolution humaine signifie alimenter des machines et être alimenté par elles, répéter des programmes formés de symboles obsolètes.

La *mélancolie*, de son côté, serait la prise de conscience du déclin d'un *astre* en soi ; ce serait la réalisation du fait que « Dieu est mort », c'est-à-dire non pas la réalisation du fait qu'une entité réelle nommée « Dieu » est morte, mais que Dieu a toujours été un produit de l'imaginaire, qu'il n'a jamais existé réellement et objectivement. C'est aussi la prise de conscience de l'absurdité profonde qu'il y a dans le fait d'adopter et de répéter un comportement programmé par une machine – prise de conscience qui ne peut être que

⁴⁸² Pour une analyse similaire, voir le texte du photographe Jeff Wall intitulé « Gestus » (1984), publiée notamment dans Thierry de Duve et al, *Jeff Wall*, Londres, Phaidon Press, 1996, p.76. Sa mise en scène photographique de 1992 intitulée *Dead Troops Talks* pourrait représenter de tels corps en nous faisant voir des soldats qui n'affichent en rien les signes traditionnels du courage, de l'honneur et de l'amour de la patrie, mais des êtres grisâtres, aux moues cyniques et ambivalentes, dont les gestes crispés et réduits évoquent ceux de pantins.

celle d'un sujet autonome et réflexif. Ce sujet mélancolique est donc, en ce sens, à l'image de l'officier de la nouvelle de Kafka, qui maîtrise le fonctionnement de la machine mais qui rêve de cette époque révolue où son commandant connaissait encore l'objet et la finalité de cette maîtrise.

La *cruauté* s'exerce quant à elle à la fois dans le fait de faire fonctionner la machine et de se plier à son programme. C'est la cruauté qui s'est en quelque sorte *automatisée* (dans nos systèmes de calcul et de données) : elle se répète en boucle dans le vide, elle n'ouvre sur aucun rachat, ne fait miroiter aucun espoir de délivrance. Elle ne vise qu'à la répétition du même programme, stase dernière de l'individualisme et de l'autonomisation, qui ouvre sur l'équivalent machinique. Mais dans cet équivalent du capitalisme qui est en même temps ouverture totale des possibles, dissémination du sens, perte des repères symboliques, on trouve aussi une forme de cruauté et d'asservissement que l'on pourrait qualifier, après Baudrillard, de *volontaires*. Cette cruauté volontaire, qui s'exprime, par exemple, dans les disciplines « autoimposées » qui visent à l'efficacité et la performance maximales (régimes alimentaires, body building, acharnement au travail, dépendances diverses, jusqu'aux disciplines visant à « jouir » au maximum de la vie...), serait le fait du sujet devenu enfin maître de ses choix, pour qui tout n'est plus qu'une question de choix, sujet non plus du *substantialisme* mais du *relativisme*. C'est le sujet qui se trouve dépourvu devant la multitude foisonnante qui s'offre à lui et qui, « pour mettre fin à la tension provoquée par la relativité absolue et l'anxiété nourrie par la désorientation⁴⁸³ », cherche à raviver la présence de l'Autre en se soumettant lui-même, ainsi que son entourage, à des « servitudes volontaires » : « Qu'advient-il d'un maître sans esclave ? Il finit par se terroriser lui-même. Et d'un esclave sans maître ? Il finit par s'exploiter lui-même. Aujourd'hui les deux sont réunis dans la forme moderne de la servitude volontaire⁴⁸⁴. »

C'est donc ces différentes postures subjectives, avec le type de corps qui leur correspond – postures qui témoignent selon nous d'une *crise du sujet moderne* – que nous avons voulu voir dans la figure du soldat tombant de Grünewald. Cette figure, il nous a semblé

⁴⁸³ Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 1965, p.31.

⁴⁸⁴ Baudrillard, *op.cit.* (1995), p.160.

par ailleurs possible de l'exalter par les moyens de la photographie, médium tiraillé, comme nous l'avons vu, entre le sens et le non-sens, le religieux et le profane ; médium mélancolique par excellence et dès lors tout désigné pour rendre compte de cette crise du sujet. Nous allons donc maintenant examiner cette série photographique en tentant de l'éclairer par le biais des diverses notions explorées dans cette thèse et de voir en quoi les images qui la composent font office de tableaux religieux déchus – tableaux du *désastre* qui n'arrivent plus à diffuser leur lumière et à rendre compte de leur mandat symbolique.

CHAPITRE 8 – LA RÉSURRECTION : LE RETOUR DU SPECTRE OBSCÈNE

8.1 SOURCES D'INFLUENCE

Avant de discuter de notre série photographique proprement dite, il convient d'évoquer un certain nombre de réalisations artistiques qui, hormis le tableau de Grünewald, nous ont guidé pour la création de cette série. Ces œuvres qui nous ont inspiré sont, d'abord, l'Autoportrait *en noyé* (Fig.23) réalisé par Hippolyte Bayard (1801-1887) en 1840, soit à peine quelques mois après que l'invention de la photographie fut officialisée, et, ensuite, certains éléments du corpus photographique de l'artiste visuel Donigan Cumming (1947-), soit des images conçues entre 1982 et 2005 (Fig. 25 à 27). La dernière source d'inspiration est littéraire. Il s'agit d'une série de courts textes écrits par Samuel Beckett dans les années 1960 et 1970, parmi lesquels *Le Dépeupleur* (1970). Nous commencerons donc par esquisser à grands traits des caractéristiques de ces œuvres et tenterons de relever, dans les grandes lignes, ce que nous avons puisé dans chacune d'elles afin d'articuler notre allégorie photographique de la « crise du sujet ». Car chacune des œuvres que nous mentionnerons, bien qu'elles aient été réalisées à des époques et dans des contextes fort différents, présentent des traits qui, selon nous, peuvent servir à mettre en jeu les notions d'hétéronomie subjective et de déclin du symbolique que nous avons explorées dans les chapitres précédents et que nous avons voulu mettre en scène avec *La Résurrection*.

L'autoportrait de Bayard, image qu'on pourrait considérer comme l'une des premières – voire comme la toute première – mises en scène photographiques historiquement reconnues, met en jeu un dispositif qui traduit le clivage du sujet de manière particulièrement captivante. Dès 1839, plusieurs photographes sont déjà conscients du fait, d'une part, que la dimension indicielle de la photographie n'est point garante du *sens* des images qu'elle génère et, d'autre part, que des habitudes et conditionnements culturels font en sorte que la majorité des spectateurs verront néanmoins dans la photographie un témoignage véridique du réel. Ils exploiteront donc cette dimension paradoxale du médium photographique pour produire, à des fins variées, des images qui

bouleversent les contours fixes de la vérité et du sens, et par conséquent la notion même de sujet autonome et centré⁴⁸⁵. L'*Autoportrait en noyé*, réalisé en octobre 1840, s'inscrit dans cette optique.

Dans cette image énigmatique, Bayard, voulant sans doute exprimer son amertume de n'avoir pas été officiellement reconnu comme l'un des principaux inventeurs de la photographie⁴⁸⁶, se représenta en noyé, torse nu, yeux clos, mains croisées au niveau du bas-ventre, cheveux mouillés, et inscrivit à la main au dos de la photographie le texte suivant, qu'il data du 18 octobre 1840 et signa de ses initiales :

Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-derrière est celui de M. Bayard. Inventeur du procédé dont vous venez de voir où dont vous allez voir le merveilleux résultat. À ma connaissance, il y a à peu près trois ans que cet ingénieux et infatigable chercheur s'occupe de perfectionner son invention. L'Académie, le Roi, et tous ceux qui ont vu ses dessins, que lui trouvait imparfaits, les ont admirés comme vous les admirez en ce moment. Cela lui a fait beaucoup d'honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernement, qui avait beaucoup trop donné à M. Daguerre, a dit ne pouvoir rien faire pour M. Bayard et le malheureux s'est noyé. Oh ! Instabilité des choses humaines ! Les artistes, les savants, les journaux se

⁴⁸⁵ Parmi ces usages fictionnels de la photographie ayant moins pour but de mimer la tradition picturale (comme dans les mises en scène de la période victorienne) que d'exploiter la capacité mimétique du médium pour confondre et éblouir le spectateur, on pourrait mentionner d'abord la photographie à vocation spirite. Pratiquée dès les années 1890 par des pseudo-scientifiques et des regroupements d'amateurs, la photographie spirite prétendait tirer parti de l'hypersensibilité des pellicules photographiques à des phénomènes invisibles à l'œil nu pour enregistrer la présence des fantômes de défunts (notamment celui d'Abraham Lincoln). On pense ensuite à l'image *Gynx's baby*, réalisée par Oscar Rejlander en 1871 pour illustrer le fameux livre de Darwin intitulé *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux* (1872). Cette image, qui nous montre un bébé en pleurs, était censée rendre compte de l'une des expressions faciales qui compose la section sur les « pleurs et souffrances ». Or, Rejlander, incapable de saisir photographiquement l'expression voulue par Darwin, employa ses talents de dessinateur afin de retoucher considérablement l'image et d'obtenir une expression conforme à la volonté de Darwin. Cette photographie fut néanmoins présentée par Darwin et Rejlander comme un authentique témoignage à vocation scientifique.

⁴⁸⁶ Hippolyte Bayard, modeste employé du Ministère des Finances, inventeur dans ses temps libres et passionné de peinture, commença, dès 1837, à expérimenter avec la chambre noire et les chimies afin d'obtenir des positifs directs sur papier, ce qu'il parvint à faire en 1839. Bayard, qui ne possédait pas l'envergure médiatique de Daguerre, présenta son procédé à Arago en mai 1839, soit trois mois avant la divulgation publique du procédé. Arago, reconnaissant l'éminente valeur des découvertes de Bayard, lui aurait néanmoins demandé de ne pas dévoiler son procédé afin de ne pas nuire à la réputation de Daguerre, et lui aurait fait remettre par l'État, en échange de son silence, la somme de 600 francs pour qu'il se munisse de matériel lui permettant de poursuivre ses recherches. La technique photographique sera révélée par l'Académie des sciences en août 1839. Le procédé est alors immédiatement acquis par l'État en échange d'une rente viagère de 6000 francs par année pour Daguerre et de 4000 francs par année pour Niepce, qui recevront en outre de nombreux honneurs publics. La contribution de Bayard demeurera largement ignorée. C'est ce qui poussa ce dernier, désespéré du peu d'attention qu'on lui portait, à réaliser cet autoportrait en noyé.

sont occupés de lui pendant longtemps et aujourd'hui qu'il y a plusieurs jours qu'il est exposé à la Morgue, personne ne l'a encore reconnu ni réclamé. Messieurs et Dames passons à d'autres, de crainte que votre odorat ne soit affecté, car la figure du Monsieur et ses mains commencent à pourrir, comme vous pouvez le remarquer.

Cet autoportrait constitue d'entrée de jeu la critique de la présumée transparence du témoignage photographique, et donc du régime « oculocentriste » qui caractérise la modernité. Ce dont cette photographie témoigne est, de manière évidente, impossible : Bayard ne peut pas être le témoin, le photographe et le commentateur *a posteriori* de sa propre mort. Ce noyé est un « faux » : le fait dont l'image tient lieu, dont elle est censée être l'enregistrement direct et impartial, relève d'une élaboration secondaire, d'une *fiction*. Et pourtant, nous assistons, en voyant cette image, *au vrai corps de Bayard*, ce corps somme toute assez banal – il s'agit d'un homme assis qui ferme les yeux – dont le commentaire au dos de l'image nous dit, non sans un humour sinistre, que nous devons y voir un cadavre reposant depuis plusieurs jours à la morgue, dont les mains et le visage « commencent à pourrir »⁴⁸⁷.

En inscrivant le texte au dos de l'image, Bayard semble nous indiquer que ce que celle-ci nous montre et sa signification sont deux moments distincts, non-identiques, qui ne collent pas ensemble, dont l'un efface l'autre, l'engloutit. Avec cette image, les registres du réel (la trace lumineuse) et du symbolique (l'explication textuelle au dos de l'image)

⁴⁸⁷ L'histoire nous apprend que ses mains et son visage, plus sombres sur l'image, avaient été brunis par le soleil d'été, anecdote d'autant plus intéressante qu'elle semble établir un lien secret entre l'inscription lumineuse et la capture identitaire : le soleil *signe* le corps de Bayard, moment de capture et de fixation dont le texte au dos de l'image viendra prendre le relais en « nommant » ce corps et en venant ainsi l'inscrire au sein du réseau signifiant. Une seconde anecdote nous révèle que le père de Bayard, qui cultivait les pêches, produisait à chaque année une pêche « signée », obtenue par un rituel consistant à envelopper la poire désignée d'un pochoir perforé de ses initiales ; la partie de la poire ainsi exposée par le pochoir rosissait sous l'effet du soleil d'automne, venant marquer cette poire des initiales du père, et donc de sa présence comme « créateur » et propriétaire du fruit. On peut présumer des effets qu'a pu avoir pareil épisode sur le désir de Bayard de perfectionner la photographie, d'en devenir l'inventeur officiel et donc le père, en une suite logique qui part de la lumière comme source première d'inscription du sens, pour se convertir ensuite en mots et en symboles de la propriété et de l'autorité paternelle. Comme l'écrit la théoricienne Michal Sapir : "This narrative suggests that the idea of fixing an image created by light is connected for Bayard with an impulse to assert ownership, to capture origin and to fix identity by signing and defining the name-of-the-father. At the same time, the signature is achieved only through an act of performance and artificiality, highlighting in fact the absence of the subject and the contingency of his identity on construction and convention." (Michal Sapir, "The Impossible Photograph: Hippolyte Bayard's *Self-Portrait as a Drowned Man*", dans *Modern Fiction Studies*, vol.40, no 3, automne 1994, p.620)

s'autonomisent et se disjoignent, brouillant du même coup la saisie synthétique de l'image en un portrait « harmonieux » de la réalité, un imaginaire unifié apte à se confondre avec le « vrai ». Ce que nous lisons n'est plus visible et, inversement, ce qui est visible est décalé par rapport à ce qu'on nous en dit. Ces mots de Foucault à propos du tableau des *Ménines* de Vélasquez, par lesquels il désigne l'irréductibilité du référent à l'énonçable et au vrai, pourraient s'appliquer à l'image de Bayard : « On a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, (...), ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe⁴⁸⁸. » Bayard, en outre, se décrit dans le texte à la troisième personne et au présent, parlant de son cadavre comme d'une chose distante de lui – d'un *autre* – et déclarant paradoxalement : « Je suis mort ». Cette mise en scène constitue l'allégorie précoce du sujet lacanien placé sous le signe de la fracture, de la division, de la désunion, de la séparation en de multiples instances hétérogènes les unes aux autres – le réel, le symbolique, l'imaginaire –, dont l'articulation toujours précaire produit un certain vertige en même temps qu'elle autorise le jeu.

En plaçant par ailleurs à côté de son corps le chapeau qui figure dans bon nombre de ses photographies, Bayard, comme le fait remarquer Michal Sapir⁴⁸⁹, « signe » son image, s'y inscrit comme « auteur », rendant sa présence subjective d'autant plus fantomatique que son corps réel, lui, nous est présenté comme cadavre et, par conséquent, comme *sujet absent*. Plus que le corps de Bayard, c'est donc le chapeau – dont la forme n'est pas sans rappeler celle d'une pupille et d'un iris, grand œil révolté qui nous jette à la figure tout son désarroi muet – qui dans cette image tient lieu de sa personne, en devient la marque visible, la manifestation iconique. Ce chapeau, en tant qu'œil qui nous regarde, devient le point focal de l'image, la présence « absente » de Bayard qui « fait tache⁴⁹⁰ » dans l'image, comme disait Lacan, introduisant par là même un décentrement subjectif : « The enigma of the hat is precisely its signification : it creates disruptions in the coherence of

⁴⁸⁸ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p.25.

⁴⁸⁹ Sapir, *op.cit.*, p.625.

⁴⁹⁰ Lacan, *op.cit.* (1973), p.114.

the image, thus putting in question its innocent transparency as a representation of the real⁴⁹¹. » Le chapeau est, en quelque sorte, la matérialisation du « regard » de Bayard, qui se trouve, comme sujet, clivé en de multiples positions, et dès lors imprésentable en tant qu'entité substantielle. Le chapeau témoigne de la présence de Bayard *dans son irréprésentabilité même*.

Ajoutons finalement que, faute d'avoir été reconnu comme l'un des inventeurs de la photographie par les autorités compétentes, pour avoir donc été exclu de cette société même dont il aurait contribué au projet par son invention, bref, pour avoir été destitué de son statut symbolique, Bayard ne peut se représenter lui-même (se donner une certaine consistance subjective) qu'en empruntant la figure imaginaire du héros martyrisé. Le « gouvernement », comme porte-parole du corps social et représentant de la Loi, ravie son identité à Bayard en le privant de la reconnaissance. La blessure narcissique infligée par le regard cruel de l'Autre (la Loi indifférente à son sort) entraîne chez Bayard l'affaissement du *moi* et du schéma corporel. Elle le condamne à ce que l'on pourrait qualifier de *mort symbolique*. Bayard ne peut dès lors renaître que sous la forme imaginaire du héros – se définissant lui-même comme un « infatigable et ingénieux chercheur », dont les images furent admirées par « l'Académie, le Roi, et tous ceux [qui les ont vues] » – et, qui plus est, sous celle du héros *martyrisé*, figure exemplifiée dans son image par les références picturales à *L'Assassinat de Marat* de Jean-Louis David (Fig.24)⁴⁹².

Bayard fait donc de son identité un acte performatif, une construction qui, en vérité, cache tout autant qu'elle ne révèle, faisant office de masque qui recouvre l'entité réelle qui s'est trouvée là, face à l'appareil, en même temps qu'elle lui permet d'apparaître, de se constituer comme sujet, de devenir une *personne* (sous la forme imaginaire du martyr).

⁴⁹¹ Sapir, *op.cit.*, p.625.

⁴⁹² Comme le souligne Michal Sapir, le personnage de Jean-Paul Marat est une figure emblématique de l'Époque des Lumières. Il représente la lutte pour l'émancipation humaine et pour le triomphe de la raison en même temps qu'il est devenu, par sa mort tragique, un symbole sacré de la modernité : « Marat was a prominent figure in the discourse of the Enlightenment; his portrayal as the heroic martyr of the Revolution (his upper body naked, his corpse Christ-like with the towel as a halo, and the props arranged like the instruments of the Passion) adheres to what Didi-Huberman calls "a baptism of sight", which is an arrangement of the ideology of scientific observation within a theological order. » (*Ibid.*, p.627)

Le terme de « personne » vient d'ailleurs du latin *persona*, qui pourrait découler du grec *prosopon* – terme qui dérive du théâtre et qui désigne aussi bien le visage humain que le masque –, ou encore de *per sonare*, qui pourrait se traduire par « sonner au travers ». Suivant cette étymologie, la personne, le sujet individuel, désignerait celui ou celle qui parle – *qui fait sonner* – au travers du masque, de l'écran du symbolique, et non une présence originaire qui s'offre dans la transparence et la nudité.

Dès lors, comme dans l'image de Bayard, que ce qui nous est montré est sujet à caution, que ce que nous voyons ne correspond plus avec certitude avec ce qu'on nous dit d'y voir, dès lors, en somme, que les registres du réel et du symbolique s'autonomisent et ne s'alignent plus strictement sur une représentation fixe du monde, un imaginaire stable, un décrochage se produit, et c'est toute la structure ontologique de la modernité qui se trouve ébranlée. Le sujet unifié, transparent, conforme à sa définition moderne, sort de son axe et se décentre. Le regard « perspectiviste », qui invite à voir dans l'image un monde qui se déploie en profondeur, selon un point de vue unique et à la lumière de son sens, est déconstruit. L'image de Bayard utilise la ressemblance pour mieux nous faire prendre conscience du caractère contingent de toute ressemblance. Le sujet « Bayard », plutôt que d'être une identité fixe et substantielle, se trouve dissout en un réseau de relations *différentielles*, conformément à la version poststructuraliste du sujet.

Avec un tel dispositif représentationnel (l'image et le texte qui l'accompagne), nous entrons dans cet espace que Barthes décrit comme celui de « la mort de l'auteur » (autrement dit : la mort du sujet autonome et source du sens), où les représentations ne dégagent plus « un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le 'message' de l'Auteur-Dieu) », pour inaugurer cet « espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle⁴⁹³. » L'image et sa description ne sont plus la saisie objective et transparente d'une entité inaltérable, sa *ressemblance parfaite*, mais plutôt la dissolution de toute présence fixe et immuable. Le dispositif mis en place par Bayard agit comme déclencheur de la dérive des signifiants et

⁴⁹³ Roland Barthes, « La Mort de l'auteur » (1968) dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p.65.

de la dissémination du sens – la photographie devient matière rêveuse en métamorphose et glissement, « tissu de signes, imitation perdue, infiniment reculée⁴⁹⁴. »

Une seconde source d'influence se trouve dans les images de Donigan Cumming⁴⁹⁵. Nous nous intéressons principalement à la manière dont ces images présentent l'aliénation du sujet sous la forme de sa mortification par le regard. Cumming y parvient en opérant une sorte de démontage et de remontage, suivant des logiques alternatives et souvent aberrantes (qui « choquent » le regard), de ces « connotateurs » qui s'articulent pour générer ce que Barthes appelle « l'effet de réel⁴⁹⁶ ». Ces images nous semblent manifester *le regard cruel à l'état pur*, qui vient marquer les corps du sceau d'une Loi obscène, qui semble imprégnée d'une jouissance infâme, dépourvue de légitimité et de neutralité. Les corps photographiés par Cumming semblent captifs de l'œil du photographe, qui les manœuvre, les fait sortir de leur cadre normatif habituel et leur impose de nouvelles modalités d'inscription dans l'espace et dans le temps.

Cette dimension du travail de Cumming se trouve à l'œuvre, sur des modes et à des degrés divers, dans chaque cycle de son corpus, depuis ses premières œuvres des années 80 qui entendaient déconstruire le projet documentaire et dévoiler sa part de refoulé, jusqu'à ses angoissants collages des dernières années, qui se tiennent sur le seuil mélancolique de la dissolution et entreprennent ce qu'on pourrait qualifier de *voyage au cœur de l'immonde*. L'art de Cumming, qui possède cette faculté de redéfinir ses contours propres à chaque étape de son développement, échappant par là à toute catégorisation aisée, pourrait néanmoins se laisser répartir suivant différents moments clés, dont deux ont pu fournir matière à nous inspirer.

La monumentale fresque intitulée *La Réalité et le dessein dans la photo documentaire*, qui se compose de 131 photographies réalisées entre 1982 et 1986, de même que

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p.65.

⁴⁹⁵ Les pages qui suivent, portant sur le travail de Cumming, sont une version revue et augmentée d'un article que nous avons fait paraître dans le magazine *Ciel Variable* n°86, Montréal, Automne 2010, p.89.

⁴⁹⁶ Roland Barthes, « L'Effet de réel », dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 2000.

certaines images de la série *Pretty Ribbons* (1993), pourraient caractériser un premier moment de son œuvre (Fig.25 et 26).

Pour réaliser les images de ces séries, Cumming a travaillé avec des individus issus principalement de milieux défavorisés de Montréal, individus qu'il a visités à de nombreuses reprises, qu'il a appris à connaître, et qu'il a photographiés dans leur milieu de vie, parfois contre rémunération. Son travail s'inscrit donc d'entrée de jeu dans la logique de la photographie documentaire à caractère social, dont l'ambition est de développer une représentation « claire et distincte » de la société à partir de la mise en images d'individus ou de situations choisis pour leur caractère emblématique. Cumming, cependant, au lieu de chercher à se faire « transparent » et à capturer l'identité « réelle » de ses sujets (ou la situation sociale dont ils seraient l'expression type), cherche plutôt à attirer l'attention sur son activité même de photographe, c'est-à-dire sur l'opération de « mise en scène » qui préside à toute prise de vue par le biais d'opérations telles le cadrage, l'agencement des objets, le choix d'un éclairage, la pose des sujets, etc. – bref, par le biais de ce que Barthes appelait la « connotation ». Cumming, dès lors, n'appartient ni à la catégorie des photographes « directs », qui cherchent à restituer l'évènement d'une manière qui se veut directe et objective, ni à celle des photographes « plasticiens », qui admettent un usage fictionnel de la photographie mais qui, souvent, cherchent à plier celle-ci aux catégories de la peinture⁴⁹⁷. La démarche de Cumming exploite à cet égard, comme le souligne Georges Bogardi, « le dichroïsme troublant du moyen d'expression photographique en tant que tel⁴⁹⁸ », qui existe dans un champ de tension continu entre le réel – la trace « indicielle » dont l'image dépend – et le symbolique – les codes qui viennent inscrire la portion du monde enregistrée dans le réseau signifiant⁴⁹⁹.

⁴⁹⁷ Le partage de ces photographes selon ces deux catégories n'est, bien sûr, qu'une commodité d'analyse, la réalité étant la plupart du temps plus équivoque.

⁴⁹⁸ Georges Bogardi, « Dans l'intimité : les photographies de Donigan Cumming », dans *Treize essais sur la photographie*, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1990, p.73.

⁴⁹⁹ Les images de Cumming soulèvent à prime abord des questions de nature éthique, déontologique, voire juridique, qui furent propres à alimenter la controverse autour de son travail : les sujets sont-ils vraiment consentants ? Savent-ils qu'ils deviennent des spécimens à l'usage d'un artiste qui pourra tirer profit de leur image en inscrivant celle-ci dans le prestigieux circuit de l'art contemporain ? Collaborent-ils avec le

Nous nous intéressons plus précisément à la manière dont les images de Cumming mettent en scène ou théâtralissent ce que le programme photographique réaliste (documentaire), en bon enfant des Lumières, avec son objectif de saisie transparente du réel, a éludé : *le regard même dans sa dimension pulsionnelle*. Ce regard qui fouille la chair du réel et la souille de ses tentacules visqueux, qui mortifie la chose vivante en la subordonnant au réseau signifiant et engendre en son sein ce qu'on appelle la « réalité ». Ce regard primordial « plein de voracité⁵⁰⁰ », regard que Lacan dirait « phallique » et que toute photographie, de par la construction même de son dispositif, fatalement redouble, Cumming, par un singulier et savant travail de mise en scène (en faisant prendre des poses plus ou moins décalées du niveau « normal » de la réalité à ses sujets, etc.), le rend manifeste, l'inscrit comme objet dans l'image et, surtout, *matérialise l'obscène jouissance dont il se soutient*. Le dispositif scénique mis en place par Cumming expose l'activité matérialiste, « constructiviste », qui travaille les corps au niveau de leur insertion dans l'espace et dans le temps pour transformer la surface matérielle en profondeur imaginaire, en surface idéologique. En matérialisant *le regard mortifiant comme tel*, Cumming génère un trouble du « miroir » photographique qui empêche que l'image se déploie comme profondeur signifiante et fasse en sorte que le photographe ou le spectateur disparaisse (se fasse transparent) pour se constituer comme sujet unifié. En créant des combinaisons disgracieuses et d'une signification souvent obscure (quel « message » peut bien véhiculer cette femme âgée qui, sous des apparences de divinité grecque, nous présente son arrière-train, un livre posé sur la tête?), Cumming génère des images où l'illusion réaliste ne parvient pas à prendre ; l'imagination n'arrive pas, face à

photographe, ou sont-ils exploités par lui ? Le photographe se moque-t-il de ces individus déjà vulnérables et socialement diminués ? Ces questions, si elles sont centrales à la démarche de Cumming, et sans vouloir en diminuer la portée, ne sont cependant pas au cœur de l'intérêt que nous portons à son travail. Notre intérêt se focalise sur une dimension plus conceptuelle ou structurelle de ce travail. Disons par ailleurs que le ton sur lequel se présentent les images de Cumming, que l'on pourrait qualifier d'« ironique » ou de « polémique », n'est pas du tout celui de notre série, qui se décline davantage sur les modes de l'étrange et du mélancolique. C'est là, selon nous, une distinction fondamentale entre son travail et le nôtre, qui fait en sorte de distinguer nettement notre regard de celui de Cumming.

⁵⁰⁰ Lacan, *op.cit.* (1973), p.131.

ces images, à accomplir son rôle formateur et à synthétiser l'objet en une « bonne forme », qui soit en mesure de prendre place dans l'horizon du sens⁵⁰¹.

Le regard cruel de Cumming délie le corps de la réalité pour le relier autrement, en déchire les membres pour les reconnecter en d'infinies variations, à la manière d'une sorte de « simulateur de réalité » qui aurait déraillé de son « programme officiel » (le réalisme) et produirait passionnément des mondes au hasard, pour les redéfaire aussitôt⁵⁰². En résultent de déconcertants petits tableaux vivants qu'on pourrait qualifier d'*antiréalistes* (mais qui ne sont pas pour autant surréels), et dont les effets déréalisans et dé-psychologisants ne sont pas sans rappeler ces insolites visions décrites par Descartes lorsque, en proie au doute absolu, les passants à sa fenêtre lui apparaissaient comme « des spectres ou des hommes feints qui ne se remuent que par ressorts⁵⁰³ ». Certains des sujets portraiturets par Cumming pourraient représenter une sorte de version cauchemardesque du sujet des Lumières, c'est-à-dire d'un sujet réduit à l'état d'automate, aux gestes mécaniques, sujet parfaitement normalisé se résorbant sans restes dans cette forme symbolique qui lui est imposée par le regard de l'Autre.

Il est également important de mentionner que la plupart des images de cette série, à la manière de celle de Bayard ou encore de celles de la photographe Cindy Sherman, dont les mises en scène renvoient explicitement au contenu de célèbres toiles du passé ou aux codes du « film de genre », sont un condensé de représentations préexistantes : les mises en scène de Cumming sont en effet pleines d'allusions et de références à certaines images du genre documentaire, que ses sujets rejouent⁵⁰⁴. Les sujets de Cumming, plus

⁵⁰¹ On pourrait toujours approcher ces images par la catégorie du « burlesque », par exemple, mais quelque chose en elles, du fait qu'elles se présentent comme des images documentaires, induit un malaise qui empêche une telle catégorisation trop nette. Comme le souligne Georges Bogardi : « une première perspective révèle certaines caractéristiques du fait documentaire ; une seconde dévoile une fiction narrative. Ni l'une ni l'autre ne suffit à mettre clairement le contenu au point ; d'une photographie à l'autre, nous sommes forcés de changer notre fusil d'épaule et de manœuvrer sur un terrain escarpé entre la photographie et l'art. » (Bogardi, *op.cit.*, p.73)

⁵⁰² Cela n'est pas sans rappeler certains des effets du capitalisme que nous avons décrits au chapitre précédent.

⁵⁰³ René Descartes, *Méditations Métaphysiques* (1641), Paris, PUF, 1956, p.42.

⁵⁰⁴ Pour un compte-rendu détaillé des nombreuses références qui émaillent le travail de Cumming, voir : Martha Langford, « Donigan Cumming : au mépris des frontières artificielles », dans *La Réalité et le dessein dans la photographie documentaire*, Ottawa, Musée Canadien de la Photographie Contemporaine,

que de se présenter tels des individus à part entière, deviennent dès lors des échos d'images, prisonniers d'un palais des miroirs où leur identité est différée, se déforme et se diffuse. Ces êtres ne deviennent sujets qu'en imitant une image, dont la source est infiniment diffuse et reculée, et dont le sens demeure problématique. Ils deviennent des fantômes, tiraillés entre la présence et l'absence, l'ici et l'ailleurs. De telles photographies nous semblent ainsi poser avec acuité la question même du sujet clivé et de son nouage dans la trame de l'imaginaire et du symbolique : si tout est fabriqué par le regard d'un Autre, que reste-t-il des entités bel et bien réelles qui furent photographiées ? Où se trouve le noyau de leur être ? Sont-ils en mesure de souffrir ? Qui souffre au juste... ?

Dans un autre temps de son parcours, Cumming s'aventure plus avant dans l'espace de l'*immonde*⁵⁰⁵ en mettant en scène la décomposition généralisée du corps, celui de ses modèles comme celui son œuvre, nous laissant aux prises avec l'enflure étouffante d'un réel qui ne se laisse plus résorber dans un quelconque récit pacifiant. La série de collages réalisés par l'artiste entre 2003 et 2005 et publiés dans un volume sous le titre de « La Somme, le sommeil, le cauchemar », est caractéristique de cette approche (Fig.27). Dans ces collages dissonants, l'artiste nous confronte à des montages plus ou moins chaotiques de fragments visuels extraits de son corpus photographique et vidéographique, en majorité de vils bouts de corps présentés côte-à-côte comme autant d'« ordures » désormais privées de support symbolique, rejets putrides de l'œuvre qu'on aurait crevée tel un abcès. Ces images semblent manifester la fin d'un monde, le déclin d'un ordre symbolique, la dispersion des signes dans l'informe et le chaos. Comme l'écrit Catherine Bédard dans son essai qui accompagne les images du volume : « Rejetons monstrueux – ou l'hybridité s'allie à la disproportion – du monde de la photographie et de

1986, pp.21-22. Langford montre par exemple qu'une des images de la série renvoie, bien que de façon non littérale, à la fois à une photographie de Chauncey Hare et à une de Russell Lee : « [Cumming] dispose les éléments clés sensiblement de la même façon, remplaçant les postes de radio par des téléphones pour ajouter un caractère contemporain à la composition. (...) La photo prise par Cumming d'un homme et d'une femme dans une chambre rappelle à la fois celles de Hare et de Lee, dont elle conserve l'essentiel, tandis que le superflu est représenté par un objet qui écrase les deux personnages : une chaise qui sert de table à l'homme. Placée au premier plan, la chose de cuisine blanche domine le désordre de la pièce, éclipse même le téléviseur, et renvoie la lumière blanche du flash. » (pp.21-22). C'est cet objet « superflu », qui renvoie ici le regard à sa source (par « la lumière blanche du flash »), qui nous semble manifester la présence obscène du regard en tant que tel.

⁵⁰⁵ Les Latins opposaient la notion de *Mundus*, qui désigne le monde comme le propre, le net, le clairement défini, à celle d'*immundus*, qui renvoie au sale, au répugnant, à l'indéfini.

la vidéo, ces tableaux affichent des qualités visuelles discordantes qu'aucune forme d'unité rédemptrice ne cherche ou n'arrive à sublimer⁵⁰⁶. »

Cumming, avec ces collages, en un geste proprement iconoclaste, s'attaque d'abord à sa propre œuvre, qu'il défait et démantibule, détruisant en quelque sorte le « style », la tradition et le réseau symbolique qu'il a lui-même instaurés au fil de son parcours artistique. Ces images mettent l'accent sur l'enchevêtrement de corps démembrés, en pertes de limites, souvent fondus en un magma indistinct. Les corps s'y décomposent en fragments désarticulés et démultipliés jusqu'à produire une image éclatée, formée d'une « parade de clones⁵⁰⁷ » qui semblent déconnectés de toute base et catapultés dans le cycle indéfini d'une répétition machinale. La figure humaine, dans ces tableaux fiévreux, est réduite au statut de pure surface visuelle, et traitée « comme un détail parmi d'autres, indéfiniment manipulable et reproductible. (...) Ces êtres humains n'appartiennent à aucune temporalité et spatialité homogène⁵⁰⁸. » Les personnages de ces images sont comme autant de débris lancés dans un ciel vide. Ils se détachent de toute gravité. Ils semblent coupés de tout centre attracteur, livrés au chaos et à la décomposition, sans pères ni repères. « Il y a bien, en effet, un dessein sous-jacent, global, qui structure chacun de ces (...) tableaux mais, justement, ce dessein n'est pas clair, il est ambivalent, montre quelque dérèglement, bref nous fait voir et ressentir la nature superficielle du tout-ensemble. Quelque chose ne 'colle pas' (...) Ce qui ne colle pas, c'est l'adhésion de l'œuvre à un modèle⁵⁰⁹. » Cumming pourrait nous livrer ici la vision angoissée d'une communauté en perdition, d'un monde qui a cessé d'être mais qui néanmoins subsiste sous la forme d'une espèce de résidu, une surface desséchée où des corps s'effritent par

⁵⁰⁶ Catherine Bédard, « Mascarade » dans Donigan Cumming, *La Somme, le sommeil, le cauchemar*, Paris, Éditions du Centre culturel canadien à Paris, 2006, p.20.

⁵⁰⁷ Martha Langford citée par Bédard, *Ibid.*, p.21.

⁵⁰⁸ Bédard, *op.cit.*, p.20.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p.29. Il importe ici de noter que Cumming, comme pour notre série photographique, s'est inspiré, pour créer cette série de collages, de deux tableaux anciens : le *Suicide de Saül* (vers 1592) de Bruegel l'Ancien, puis l'*Entrée du Christ à Bruxelles* (1889) de James Ensor. De ces tableaux, Cumming semble avoir retenu, plus que leur signification historique, la manière dont ceux-ci dépeignent des foules, soit le phénomène de massification des corps, qui réduit ceux-ci à une suite de détails parsemés sur un fond. Mais alors que les images d'Ensor et de Bruegel présente la foule comme une procession qui se déploie dans la profondeur perspectiviste du tableau, les amalgames de corps de Cumming apparaissent plutôt comme plaqués, minces feuillets englués dans la surface informe du tableau, qui se présente comme une sorte de tissu déchiqueté et formé de coutures hétéroclites.

bouts et tombent en morceaux. Ces images, en cela, pourraient selon nous mettre en scène le déclin du symbolique et le dessaisissement du sujet, son émiettement et sa dispersion.

La plupart des modèles de Cumming sont aujourd'hui décédés⁵¹⁰. Ces derniers tableaux pourraient dès lors tenir lieu de monuments qui témoignent du « souvenir d'un être humain désormais dépouillé de tout pouvoir, de toute attache, de toute relation au monde réel⁵¹¹. » Tout se passe, ici, comme si l'image devenait tombeau, et les répugnants bouts de corps qui la composent autant de muettes reliques qui tiennent lieu d'un *infigurable* (la mort d'une communauté), nous ouvrant dès lors paradoxalement à la dimension du *sacré*⁵¹². Ces images rappellent, à certains égards, celles d'un photographe comme Joel-Peter Witkin, qui mettent en scène la décomposition du corps humain, sa fragmentation et l'élévation des parties qui résultent de cette fragmentation au statut de relique ou de fétiche, dimension accentuée par les nombreuses allusions à l'art religieux que comporte son travail.

Une troisième et dernière source d'influence se trouve cette fois en dehors du champ des arts visuels, en l'occurrence dans certains écrits tardifs de Samuel Beckett, parmi lesquels *Imagination morte imaginez* (1966), *Sans* (1969), mais surtout *Le Dépeupleur* (1970). Tous ces textes, d'une grande beauté plastique et à résonance hautement mélancolique, semblent traduire un même condition : celle d'une crise du sujet, qui converge avec une crise de la représentation du corps et une crise du réalisme en tant que celui-ci suppose la capacité de l'être humain à rendre compte du monde de manière transparente et à lui conférer un sens univoque. Beckett, dont on sait qu'il vouait une

⁵¹⁰ Nous tenons cette information de l'artiste lui-même.

⁵¹¹ *Ibid.*, p.25.

⁵¹² Comme l'écrit le psychanalyste Pierre Fédida : « Avec la relique, ce dont le mort s'est séparé et qui, par les survivants, est retenu et conservé, manifeste le pouvoir de maintenir visible – non décomposé et à l'abri de tout anéantissement – ce qui du mort doit rester caché ou rester en dehors de toute représentation. La répugnance à l'idée du cadavre décomposé est, sinon sur un mode pervers, de l'ordre d'un intolérable. En ce sens, on pourrait donc dire que la relique, qui en elle-même est un reste dérisoire et répugnant, met le cadavre et sa putréfaction hors de toute représentation. » (Pierre Fédida, *L'Absence*, Paris, Gallimard, collection « Folio essais », 2004, p.56). En ce sens, le fragment visuel, bout de corps décontextualisé, fait bien office chez Cumming de relique : représentant l'irreprésentable, il transfigure la décomposition du corps – corps de ses modèles, mais aussi corps de son œuvre et corps social – en une forme investie d'une aura de sacré.

grande admiration à la peinture, avait lui-même décelé, dans son essai sur le peintre Henri Hayden, ce qu'il qualifiait de « crise sujet-objet⁵¹³ », « entrevoyant dans l'absence de rapport et dans l'absence d'objet le nouveau rapport et le nouvel objet⁵¹⁴ ». Autrement dit : entrevoyant dans l'absence de lien symbolique et dans la dégradation de l'objet qui en résulte une orientation artistique qu'il fera sienne.

Dans *Le Dépeupleur*, Beckett décrit l'intérieur d'un cylindre rigoureusement clos, divisé en deux portions et dans lequel sont captifs environ deux cents êtres humains, qui sont qualifiés tout simplement de « corps ». L'auteur-narrateur nous décrit, avec une rigueur toute mathématique, la structure géométrique du cylindre de même que les lois précises qui régissent le « petit peuple » qu'il contient, qui se compose de castes et qui est soumis à une hiérarchie très précise. Ce texte, cependant, n'a rien d'une « histoire » où des individus dotés d'une volonté propre évolueraient dans le temps et suivant une trame narrative, que celle-ci soit réaliste ou imaginaire. Le texte se présente plutôt, comme chez Cumming, comme une sorte de « simulateur de réalité », voire de programme informatique, qui ne ferait que répéter une séquence. Beckett, comme narrateur omniscient, se présente dès lors comme un demiurge, un homme de science ou un programmeur informatique qui crée un environnement, en fait varier les paramètres (éclairage et température, notamment) et ordonne les mouvements d'un certain nombre de « corps » qui subissent les conséquences de ce milieu (leur peau et leurs muqueuses se dessèchent, etc.).

Ces « corps », bien qu'ils soient sexués et qu'ils s'adonnent parfois même à la copulation, semblent dépourvus de profondeur psychologique ; Beckett leur attribue certes des buts et des désirs, mais ceux-ci, plutôt que d'émaner d'une quelconque intériorité souveraine, semblent ne prendre corps qu'à l'intérieur des limites strictes du programme qu'il a créé. Ce que Beckett décrit, pour Antoinette Weber-Carflisch, est « une société humaine exclusivement comme une collection de corps », c'est-à-dire « d'enfants de l'espace et du

⁵¹³ Samuel Beckett, « Henri Hayden, Homme-Peintre », dans Ruby Cohn (éditeur), *Disjecta : Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, New York, Grove Press, 1995, p.236.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p.236.

temps », « corps physiques » qui sont décrits comme des objets ou des pièces d'un système, « comme s'il s'agissait de décrire les trajectoires de boules de billard⁵¹⁵. »

Il s'agit donc, en définitive, d'un monde entièrement pris dans le regard d'un Autre, qui dicte le fonctionnement de ce monde sans pourtant jamais nous en expliquer l'origine ou nous en livrer la raison. Pour la plupart des lecteurs, il s'agira sans doute d'un texte « incompréhensible », « hermétique », « illisible », et dès lors dépourvu d'intérêt, alors que c'en est précisément le sens et l'intérêt *que de ne ressembler à rien*, d'être sans au-delà ni en-deçà, sans référence à un « modèle » transcendant – texte purement machinique, comme dirait Deleuze, qui fonctionne et qui fait fonctionner. Le monde que décrit Beckett est tout à la fois d'une hallucinante transparence et d'une opacité absolue : la description « scientifique » qu'il en donne est d'une clarté adamantine – il serait possible de « reproduire » ce cylindre, sous forme de programme informatique, par exemple⁵¹⁶ – mais c'est un monde qui semble dépourvu de signification, au sens moral du terme. Il s'agit d'un monde où des corps sont soumis à un ensemble de règles strictes (ne pas dépasser dans les files d'attente, etc.), à tout un système de réglage artificiel dont le narrateur rend compte dans les moindres détails, mais où toute cause et fin dernière – toute téléologie – semble absente. Serait-il possible en cela d'y voir la modélisation ou l'allégorie du système capitaliste tel que nous l'avons décrit au chapitre précédent, où appareils de pouvoir et techniques de conditionnement invoquent des règles de comportement et marquent le mouvement du monde sans pourtant en définir le sens global, l'inscrire dans un dessein plus vaste⁵¹⁷ ? Les corps créés par Beckett sont-ils à l'image de ces corps « normalisés » du capitalisme, qui agissent comme « des marionnettes muettes », « délégués par une fiction qui agit ailleurs⁵¹⁸ », c'est-à-dire au

⁵¹⁵ Antoinette Weber-Carflisch, *Chacun son Dépeupleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1994, p.32.

⁵¹⁶ À notre connaissance, cela n'a pas été fait. L'acteur anglais David Warrilow en a par contre réalisé une adaptation filmique en 1984, dans laquelle le cylindre est reproduit sous forme de maquette et les « corps » sont des figurines que l'acteur manipule en récitant le texte.

⁵¹⁷ A. Weber-Carflisch associe d'ailleurs le monde du cylindre à celui du parquet boursier tel que présenté par Antonioni dans son film *L'Éclipse* (1962) : « L'activité incessante des chercheurs et les moments de crise vécus 'comme une fin de monde' (...) peuvent évoquer ce monde clos, fiévreux, que le cinéaste a su rendre absurde pour l'avoir montré non pas dans son fonctionnement réel, mais comme un lieu où les corps s'agitent de façon étrange sous l'œil dépourvu de compréhension qui les regarde de haut. » (Weber-Carflisch, *op.cit.*, p.40)

⁵¹⁸ *Ibid.* p.50.

niveau d'un inconscient idéologique vécu comme une nature ? Ces personnages que Beckett décrit comme les « vaincus », qui demeurent prostrés et qui ont cessé d'agir, sont-ils à l'image du sujet mélancolique qui vit sa relation à l'Autre sur le mode de la perte et du manque⁵¹⁹ ? Ou encore, le cylindre présenté par Beckett serait-il, comme le suggère Weber-Carflisch, « l'image de l'enfer qu'une culture qui a refoulé sa croyance à la nature spirituelle du mal s'autoriserait à imaginer⁵²⁰ », enfer en quelque sorte mécanique, où plus rien n'est à expier ? S'agit-il d'une sorte de « monde terminal » fonctionnant sur la base d'un programme idéologique dont la cruauté serait d'autant plus manifeste que la raison initiale de ce programme en a été perdue ou oubliée, écartant dès lors toute tension vers un but ? Ou s'agit-il d'une parodie du mythe de l'objectivité scientifique et du protocole de la description documentaire ou didactique, qui fige son objet dans le temps et nous en donne une description distanciée ? Le texte de Beckett demeure ambigu et ne fournit pas matière à répondre de manière définitive à l'une ou l'autre de ces questions. C'est un texte qui incite à l'interprétation autant qu'il la bloque. C'est un texte qui est, en fait, parfaitement « lisible » – les contours du phénomène décrit par Beckett dans un style clinique sont en fin de compte clairs –, mais c'est cette *sur*-lisibilité même qui entraîne une opacité et suspend l'interprétation. C'est comme s'il manquait à ce texte cette « profondeur spectrale », cette illusion imaginaire, qui permet la projection et l'identification.

Ajoutons pour terminer que Beckett, à l'instar de Bayard et de Cumming, façonne les « corps » de son cylindre sur le modèle de l'*image*, tantôt de manière générique, en les présentant dans leur seule extériorité (comme s'il s'agissait de décrire un corps tel que nous pourrions le voir de très loin, ou médiatisé par une lentille de caméra, par exemple), tantôt en les modelant assez distinctement sur la base de représentations préexistantes issues de l'histoire de l'art. Le personnage de « la dernière vaincue », par exemple, semble être la description verbale d'un condensé de différentes figures, prostrées et à la longue chevelure tombant en avant du corps, représentées par William Blake dans

⁵¹⁹ Beckett a admis que le terme de « dépeupleur » lui avait été inspiré par ce vers de Lamartine : « Un seul être vous manque et tout est dépeuplé ». Le texte, en anglais, a par ailleurs été traduit par Beckett lui-même sous le titre *The Lost Ones*. Ces deux titres suggèrent que quelque chose manque à cette communauté, que le cœur ou la raison en sont absents.

⁵²⁰ *Ibid.*, p.40.

plusieurs de ses œuvres, et notamment dans la figure de la *Hylé*, qui se présente tel un bloc figé proche du règne minéral (Fig.28)⁵²¹.

Il ne s'agit pas ici, pour Beckett, de simplement utiliser ces représentations comme des sources d'inspiration dont il lui serait possible de reproduire la beauté de la forme, l'expressivité du geste, etc., mais plutôt de dépeindre des corps tel qu'ils apparaîtraient au regard d'un observateur d'autant plus « objectif » qu'il verrait ces corps non pas comme des êtres réels, des entités vivantes et évoluant dans le temps, mais comme une spatialisation figée, et donc, *toujours-déjà* comme une image, un modèle théorique. Les « corps » sont ainsi dépeints sous la catégorie de l'objet, qui leur impose sa fixité et son caractère contingent. En décrivant ces corps sur la base d'images, et donc d'une réalité seconde, médiatique et spectrale, Beckett simule en quelque sorte le discours de la science, qui toujours voit son objet au travers de catégories prédéfinies, ou encore l'acte photographique, qui capture et fige les corps au travers des catégories « spectrales » de l'appareil et des stéréotypes visuels qui structurent la réalité. Les corps dépeints par Beckett apparaissent, comme chez Bayard et Cumming, dévitalisés, manquant de cette « profondeur » qui définit normalement le sujet comme une personne à part entière. Le lecteur, de la même façon, reste à la surface de ce qui est montré, pétrifié à son tour, incapable de déchiffrer le récit. Ainsi la « chosification » des corps entraîne-t-elle une suspension du mouvement et du sens, qui provoque un sentiment d'inquiétante étrangeté évoquant la mort⁵²². Ces corps apparaissent comme des présences fantomatiques ou statufiées, « morts vivants » évoluant au sein d'un monde dont le sens est désormais de mystère.

⁵²¹ Pour une description détaillée des nombreuses références picturales qui se trouvent dans *Le Dépeupleur* et d'autres textes de Beckett, voir Weber-Carflisch, *op.cit.*, p.79 et suivantes.

⁵²² Dans une lettre écrite à son ami Thomas MacGreevy, Beckett évoque son attrait pour la peinture et le sentiment d'inquiétante étrangeté et de suspension du sens qu'elle provoque en lui, sentiment propre à traduire cette « crise sujet-objet » qu'il a cherché à exprimer dans ses écrits : "I find something terrifying for example in the way Yeats puts down a man's head and a woman's head side by side, of face to face, the awful acceptance of 2 entities that will never mingle. (...) One does not realize how still his pictures are till one looks at others, almost petrified, a sudden suspension of the performance, of the convention of sympathy and antipathy, meeting and parting, joy and sorrow." (Beckett cité par James Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 1996, p.353)

C'est donc sur la base de ces différentes productions artistiques – qui partagent, comme nous venons de le voir, de nombreux points communs – que nous avons créé notre série photographique *La Résurrection*. Notre travail se distingue de ces œuvres – où y apporte un élément additionnel – en établissant un dialogue avec un tableau qui se positionne dans une zone grise entre le Moyen Âge et la Renaissance, et qui, de notre point de vue, traduit une *tension* entre l'hétéronomie et l'autonomie subjectives. C'est cette tension, qui selon nous se trouve en outre au cœur du dispositif photographique comme tel, que nous avons cherché à traduire dans nos images. Les travaux de Bayard, Cumming et Beckett nous ont fourni certains *Modi operandi* qui ont pu nous aider à développer et à formaliser notre pratique au cours des dernières années.

8.2 FONCTION STRUCTURELLE DU SOLDAT TOMBANT

Nous avons donc cherché, en prenant pour point de départ la figure du soldat tombant de Grünewald, à développer l'allégorie de cette « crise du sujet moderne » qui résulte de son décentrement et d'un déclin du symbolique.

La figure du soldat tombant, suivant la lecture lacanienne que nous en avons faite, nous paraît paradigmatique de l'individu moderne en ce sens qu'elle est écartelée entre son *corps de chair* – ce corps abandonné sans recours à l'écorce terrestre et inséré dans la grille perspectiviste de l'espace-temps séculaire – et son *corps de gloire* – ce corps rêvé de la maîtrise et de l'achèvement de soi, dont la figure lumineuse du Christ tient lieu dans le tableau de Grünewald. Le soldat tombant apparaît ainsi solidement incorporé dans la texture matérielle du monde, figé dans son écorce narcissique (cette armure qui fait en sorte de nous le présenter comme une surface travaillée par une fondamentale extériorité, à l'instar des « corps » beckettians), et, en même temps, aspiré par la figure du Christ, qui représente le modèle identificatoire ultime, le « spectre » qui hante l'Occident. Le Christ, pour le dire autrement, fait figure de cet « objet phallique » que désire le sujet : objet qui symbolise la plénitude et l'unité recherchées, la fin des tensions et interruption du chiasme au cœur de l'être.

Dans la mesure où ce soldat est peint selon les lois de la perspective, il pose également, tel que nous l'avons déterminé au chapitre 3, la présence du sujet autonome à l'endroit du *point géométral*, ce point fixe et indivisible – l'*égo* – dont le soldat devient le double spéculaire, la projection dans l'espace du tableau. Le soldat devient dès lors pour nous l'expression même du sujet disjoint, dispersé en de multiples endroits dans la structure signifiante ; il apparaît tiraillé entre le regard extérieur ou point de vue ; la perspective comme « forme symbolique » ; la surface matérielle ou corps de chair ; la figure utopique du Christ comme point focal ou « centre où tout tend », comme le nommait Pascal. C'est donc sur ce soldat tombant comme figure clivée, étoilée en somme, que nous avons voulu poser notre regard.

Cette figure allait devenir le symbole du sujet moderne en crise, ou plutôt son symptôme, son émanation fantomatique. Car la question qui consiste à savoir si cette série photographique se construit par agencement de symboles et se décline sur le mode allégorique en est une qui demeure complexe. Dans la mesure où notre interprétation du soldat est hautement personnelle (cette figure a agit sur nous à la manière du « *punctum* » chez Barthes), qu'elle n'est pas soutenue par un savoir partagé culturellement qui ferait de ce soldat la figure-type de l'individu moderne, il est problématique d'y voir un symbole (la plupart des spectateurs ne verront sans doute rien d'autre, dans cette figure certes un peu bizarre, qu'un protagoniste parmi d'autres prenant part à l'épisode bien connu de la Résurrection). Ce soldat – du moins tel que nous le lisons – n'est pas un symbole issu d'une quelconque réserve de stéréotypes, d'un imaginaire institué et socialement partagé (la lecture que nous en avons fait étant plutôt « symptomale »). Et l'allégorie fonctionne, nous semble-t-il, sur la base de l'agencement de tels symboles qu'il est possible de déchiffrer à partir de clefs d'interprétation établies⁵²³, ou encore parce que la figure que l'allégorie met en scène partage des traits évidents avec l'être ou la situation qu'elle cherche à symboliser. L'allégorie de la Caverne de Platon, par exemple, devient une allégorie dans la mesure où le soleil est culturellement perçu comme emblème de l'illumination et de la vérité (et non comme

⁵²³ Peirce définit le symbole comme « un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi (...) qui détermine l'interprétation du symbole par référence à cet objet. » (*Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 2.249)

vecteur d'éblouissement et de désorientation). Le soldat tombant est une figure beaucoup plus mystérieuse et spectrale, et fonctionne pour cette raison difficilement comme symbole. Ou plutôt : il agit comme symbole au sein du tableau de Grünewald (symbole de courage, de dévouement et de servitude à l'endroit du pouvoir en place), mais nous avons choisi *de déplacer ce symbole* et d'y condenser les traits du sujet moderne décentré, en une opération analogue à celle du travail du rêve tel que théorisé par Freud⁵²⁴.

Comment cette figure fonctionne-t-elle dès lors plus précisément au sein de notre série photographique ? Disons d'emblée que pour développer notre propos, il nous a fallu créer un dispositif qui puisse témoigner *de par son fonctionnement même*, de cet être clivé, décalé par rapport à lui-même, pris dans les rets d'un ordre symbolique qui le déplace, le manœuvre et le dépossède⁵²⁵. Au sein de ce dispositif que nous avons mis en place et qui prend en compte, comme nous le verrons, la structure même de toute prise de vue photographique, la figure du soldat allait devenir la pièce maîtresse, le « squelette » qui fait tenir l'ensemble, en même temps qu'un excès dérangeant, une arête qui reste en travers de la gorge et fait sortir l'image de son axe « réaliste », la rendant du même coup inquiétante. Le soldat agit comme vecteur d'étrangeté qui produit une *différence* au sein du système, comme surplus qui interrompt le mouvement fluide du dispositif photographique et vient brouiller l'image « transparente » qu'il produit le plus souvent. Il est une présence *obscène*, une tache anamorphique étalée à même la surface de l'image, un trait dont la signification incertaine vient troubler l'harmonie générale, empêcher la parfaite correspondance du sujet et de l'objet, leur miroitement réciproque.

Ce soldat pourrait agir à la manière de ce que Barthes désignait comme « *punctum* », soit ce détail en excès (« pique, petit trou, petite tache, petite coupure⁵²⁶ ») qui, dans une photographie, perturbe le « *studium* », qui serait tout le contexte de sens et de référence

⁵²⁴ Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve* (1900), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige Grands Textes », 2010.

⁵²⁵ Par dispositif, nous désignons l'ensemble des composants qui, dans un acte d'énonciation, s'agencent et jouent un rôle actif pour générer une signification « claire et distincte ». La perspective, par exemple, serait un dispositif où se conjuguent un *point de vue* (je, moi), un *point de fuite* (devant moi) et un *espace objectif* (une scène), afin de communiquer un thème ou un sujet qui engage le spectateur.

⁵²⁶ Barthes, *op.cit.* (1980), p.49.

de l'image (sa forme idéologique). Le *punctum* est un trait qui vient me « poindre » et m'interpeler tout en exprimant une certaine (in)différence à l'égard de la structure générale. Le *punctum* démonte l'illusion imaginaire, engage un trouble et provoque l'interruption du sujet. Le soldat tombant, en tant que corps spectral, fragment détaché de l'ensemble et pourtant étrangement vivant et agissant (« une immobilité vive⁵²⁷ »), pourrait correspondre à un tel *punctum*, notion qu'on pourrait par ailleurs rapprocher de celle de « symptôme ». Dans la psychanalyse lacanienne, le symptôme désigne en effet la présence fantomatique du sujet clivé, barré, sans identité substantielle puisque déterminé par un tiers symbolique (sujet que Lacan désigne comme « $\$$ »). Le symptôme est le noyau de « jouissance » autour duquel se structure une réalité, le nœud qui fait tenir ensemble la pluralité des signifiants. Comme le *punctum*, dont Barthes nous dit qu'il présente une force d'expansion proprement « métonymique », le symptôme est un trait qui exprime l'ensemble (le sujet comme tel), sans pour autant constituer un symbole et relever de l'économie du signe.

Ces notions de *punctum* et de symptôme pourraient en outre recouper celle de l'« objet a » lacanien, soit cet objet insaisissable qui, dans l'image spéculaire, est « plus » que l'image elle-même, un excès dérangentant qui vient troubler l'harmonie du sujet. L'objet a est la manifestation de cette « chose » qui excède la bonne forme imaginaire en même temps qu'elle la fait tenir en place, en garantit la consistance. L'objet a est un trait paradoxal qui donne corps à l'image et la détermine en même temps qu'il en perturbe la parfaite transparence, c'est-à-dire l'« effet de réel » qui fait en sorte d'occulter sa part idéologique (qui correspondrait à son « *studium* », dans le cas de la photographie). La lettre « a » renvoie au « a » du mot « autre ». L'objet a serait donc cet « autre » qui serait idéalement « moi », mais que je dois rejeter pour accéder à l'ordre symbolique :

At its most fundamental level, it is the phallus which the child (of whatever sex, according to Lacan) wishes to be in order to make up for the alleged lack, her apparent castration. It can then be transformed into the Symbolic register as the metonymic object of desire which motivates the split subject's interminable search for a unity it can never achieve⁵²⁸.

⁵²⁷ *Ibid.*, p.39.

⁵²⁸ Jay, *op.cit.* (1993), p.361. Ainsi J.-D. Nasio décrit-il quant à lui cet objet paradoxal : « L'invention de l'objet petit a répond à plusieurs problèmes, mais surtout à cette question précisément : 'Qui est l'autre ?

Cette « chose » que désigne l'*objet a* est, entre autres, à rencontrer, selon Lacan, dans le phénomène du *regard en tant que tel* : « Dans le rapport scopique, l'objet d'où dépend le fantasme auquel le sujet est appendu dans une vacillation essentielle, est le regard. (...) Dès que ce regard [apparaît], le sujet essaie de s'y accommoder, il devient cet objet punctiforme, ce pont d'être évanouissant, avec lequel le sujet confond sa propre défaillance⁵²⁹. » Le regard dont parle ici Lacan n'est pas à confondre avec le regard « classique », annexé au sujet à l'endroit du point géométral dans la perspective albertienne. Il s'agit d'un regard plus diffus, qui crée le sujet depuis l'*extérieur*, au travers de l'écran du symbolique. Ce n'est pas en soi le regard d'une autre personne, d'un autre sujet – bien qu'il puisse s'exprimer par le biais d'une autre personne ou d'un autre sujet – « mais un regard par moi imaginé au champ de l'Autre⁵³⁰. » C'est un regard qui fait partie de la structure même du sujet clivé : le regard de l'Autre qui, depuis le dehors, et de tous les côtés, crée le sujet, ou, mieux encore, *assujettit* : "it is *outside*: outside not only Lacan but outside the fisherman as well, *there*, in the glinting of light off the sardine can. This gaze belongs not to the (small o) other but to the Other—language, world, the fact of a movement of signification beyond human meaning⁵³¹."

Tentons de préciser ce concept en le décrivant d'un point de vue structurel. Ainsi, cet *objet a* pourrait être l'expression visible (bien que de manière spectrale) de ce signifiant extérieur S¹ (Signifiant-Maître) dont nous avons discuté au chapitre 3. L'ordre symbolique, dont tous les composants paraissent homogènes, implique en effet, dans la théorie lacanienne, qu'un élément hétérogène au système vienne ordonner l'ensemble,

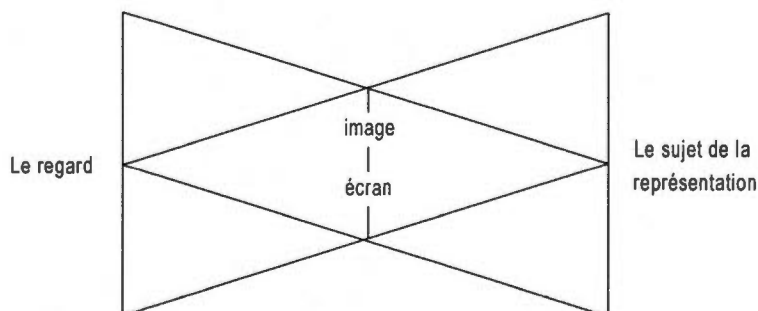
Qui est mon semblable ?' (...) L'autre aimé est l'image que j'aime de moi-même. L'autre aimé est un corps qui prolonge le mien. L'autre aimé est un trait répétitif avec lequel je m'identifie. Mais dans aucune de ces trois réponses – la première, imaginaire (l'autre comme image) ; la seconde, fantasmatique (l'autre comme corps) ; et la troisième, symbolique (l'autre comme trait qui condense une histoire) –, dans aucune de ces réponses ne se révèle l'essence de l'autre. Nous ne savons pas finalement qui est l'autre élu. Or, c'est justement ici qu'apparaît l'*objet a* à la place d'une non-réponse. Toutefois, nous verrons que des trois approches possibles pour définir l'autre, imaginaire, fantasmatique et symbolique, c'est la deuxième qui renvoie le plus directement au concept lacanien d'*objet a* : l'autre élu est cette partie fantasmatique et jouissante de mon corps qui me prolonge et m'échappe. » (Nasio, *op.cit.*, pp.124-127).

⁵²⁹ Lacan, *op.cit.* (1973), pp.96-97.

⁵³⁰ *Ibid.*, p.98.

⁵³¹ Stephen Melville cité par Jay, *op.cit.* (1993), p.362.

créant l'impression d'une totalité signifiante. Le Signifiant-Maître est la source d'une force aspirante qui attire les signifiants, les anime et donne consistance à la chaîne. Ce signifiant unique occupe une position de radicale extériorité, il est un « trou » dans la structure, mais un trou pour ainsi dire *vivant*, chargé de cette énergie primordiale que Lacan qualifie de « jouissance ». Le Signifiant-Maître est un « surplus de jouissance » qui initie l'acte de création. Il est extérieur au sujet, mais il fait partie de sa structure : il est ce « regard » « imaginé au champ de l'Autre » qui fait tenir en place le sujet. Il vient pénétrer l'œil du sujet pour faire de la vision un phénomène « chiasmatique », qui ne se laisse repérer en aucun lieu précis. Souvenons-nous ainsi du double dièdre imaginé par Lacan afin de subvertir le schéma perspectiviste classique et de figurer le clivage du sujet ; au sein de ce diagramme, le Signifiant-Maître viendrait occuper la position du « regard » :



Dans une religion monothéiste comme le christianisme, ce Signifiant-Maître, c'est Dieu, qui occupe la position du « Point lumineux » (du « Regard » dans le schéma ci-haut) dans la perspective inversée de la mosaïque de Byzance, par exemple. Il est ce regard gorgé de pouvoir qui donne fermeté à la représentation, à la forme imaginaire dans laquelle le sujet est incorporé. Avec la modernité, nous avons vu que c'était le sujet autonome (le sujet doté de raison) qui venait, de plus en plus, occuper la place du Signifiant-Maître (le « sujet de la représentation » dans le diagramme ci-haut, qui correspondrait à l'œil ou au « point géométral » dans la perspective albertienne), c'est-à-dire l'espace vide laissé par la disparition du divin, le lieu depuis lequel se figent les objets et se fixe un sens. Mais

Lacan combine ces deux schémas pour représenter ce qu'il entend par « sujet clivé » : "The opposed points of the double dihedron Lacan puts on the board are thus not two opposed eyes, but represent more nearly an opposition of the eye to itself, of the visual to itself⁵³²." Le sujet, dans le schéma ci-haut, n'est à trouver précisément *nulle part*, il n'occupe aucun lieu fixe : il est clivé entre le « symbolique » (l'écran travaillé par le « regard » de l'Autre), l'« imaginaire » (l'image qu'il a de lui-même comme individu plongé dans le réseau signifiant et « regardé » par l'Autre) et le « réel » (l'œil, le corps de chair).

Dans tous les cas, le Signifiant-Maître, occupant le lieu du « regard », est le principe fondateur qui actionne et fait se mouvoir la chaîne symbolique, le seuil à partir duquel les phénomènes existants adoptent une certaine « torsion » qui fait entrer le monde dans un certain axe :

(...) le statut du Signifiant-Maître, le signifiant de l'autorité symbolique fondée seulement en elle-même (dans son propre acte d'énonciation), est strictement transcendant : le geste qui vient « distordre » un champ symbolique, qui vient « courber » son espace en introduisant en lui une violence non fondée, est au sens strict du terme corrélatif à son institution même – pour le dire autrement, au moment où nous retranchons d'un champ discursif sa « distorsion », le champ même se désintègre (se « dé-capitonne »)⁵³³.

L'*objet a* serait le « corrélatif matériel⁵³⁴ » de ce Signifiant-Maître (S¹). Dans la mesure où le Signifiant-Maître n'est pas un objet mais un acte de « torsion » qui vient donner corps au tableau, l'*objet a* serait l'expression d'une telle torsion, d'une certaine courbure de l'espace qui devient clairement visible dans le cas des anamorphoses, par exemple⁵³⁵.

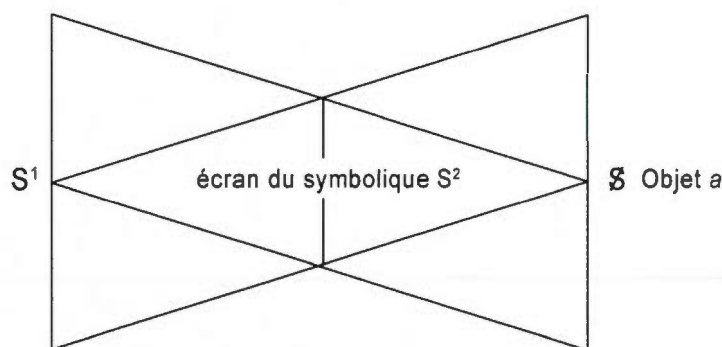
⁵³² Stephen Melville cité par Jay, *op.cit.* (1993), p.362.

⁵³³ Zizek, *op.cit.* (2010), p.171.

⁵³⁴ *Ibid.*, p.196.

⁵³⁵ Ainsi Zizek tente-t-il de décrire cet *objet a* comme « torsion » en l'éclairant par le biais de la théorie de la relativité : « Nous connaissons tous le pas capital franchi par la théorie de la relativité, le pas qui va de la thèse selon laquelle la matière 'courbe', 'plie' l'espace, à la thèse selon laquelle ce que nous appelons 'matière' n'est rien d'autre que la courbure de l'espace elle-même – peut-être cette homologie nous permet-elle de saisir la proposition lacanienne quant au statut purement formel de l'*objet a* : loin d'être la cause matérielle, positive de la courbure, loin de faire dévier la trajectoire du désir, l'*objet a* – dans la mesure où il est perçu comme une entité positive (la Dame dans l'amour courtois, par exemple) – n'est

Dans le diagramme perspectiviste tel que revu par Lacan, l'*objet a* pourrait venir se superposer au « sujet de la représentation » (ou « sujet barré »), c'est-à-dire l'être humain décentré par l'écran du symbolique, que Lacan désigne par « S^2 » :



Cette opération de décentrement subjectif ne survient jamais sans que quelque chose résiste à la symbolisation, un « noyau traumatique » ou un surplus qui ne se laisse pas pleinement résorber dans la signification. Ce « surplus », pour Lacan, *serait le sujet lui-même comme regard*, sous la forme de son impossible présence objectale. Car ce « regard » désigné par Lacan, s'il est bien *au dehors* du sujet, fait néanmoins intimement partie de sa structure, de la texture de son être. « Là où était le Ça, le moi doit advenir », écrivait Freud. Si nous traduisons le terme de « moi » par celui de « sujet », et le terme de « Ça » par « la chose la plus intime et cependant la plus étrangère de notre être », on peut se figurer ce que désigne cet *objet a*. Cet objet renvoie au domaine de la pulsion, à cette partie « jouissante » de mon corps ou à cette chose « abjecte » que j'ai dû évacuer pour accéder à l'ordre symbolique, mais qui m'est toujours consubstantielle⁵³⁶. Cet élément hétérogène, ce corps étranger, renvoie précisément à l'acte même de constitution du sujet, avant ses déterminations symboliques et ses identifications

rien d'autre qu'une matérialisation chimérique de la structure courbe de l'espace du désir même. » (*Ibid.*, p.92)

⁵³⁶ « L'abject, écrit Kristeva, nous confronte, (...) dans notre archéologie personnelle, à nos tentatives les plus anciennes de nous démarquer de l'entité *maternelle* avant même que d'ex-sister en dehors d'elle grâce à l'autonomie du langage. » (Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980), Paris, Éditions du Seuil, collection « Points essais », 2001, p.20)

imaginaires : il renvoie à ce moment du complexe d'Œdipe où le sujet, faute de pouvoir être le « phallus » de la mère, introjecte le Nom-du-père et commence à exister comme individu inscrit dans la communauté. L'*objet a* est en quelque sorte le « spectre » du sujet comme « jouissance primordiale », son double étrangement inquiétant qui hante encore l'image alors que le sujet s'est « vidé » de cette jouissance pour entrer dans le circuit symbolique. « Il est le double du sujet, qu'il accompagne comme une ombre, et donne corps à un surplus incontestable, à ce qui est 'dans le sujet plus que le sujet lui-même' ; ce surplus représente ce à quoi le sujet doit renoncer, et même sacrifier, (...) afin de commencer à vivre comme membre 'normal' d'une communauté⁵³⁷. »

Pour résumer, le statut « étrange » du double apparaît au moment où quelque chose en lui, un détail en surplus, nous oblige à y voir, plutôt qu'une reproduction parfaite et « transparente » de l'original, une sorte d'effet de perspective, une torsion du champ scopique, comme dans l'image anamorphique qui n'accède à sa forme stable et pleinement réalisée que par *un effet du regard*, c'est-à-dire par la manière dont le regard opère pour faire d'un phénomène informe un « sujet » (comme dans *Les Ambassadeurs* d'Holbein, que Lacan prend pour exemple). Lacan suggère en outre de voir cette trace qui déforme l'image, qui bloque le déploiement de la perspective linéaire constitutive de la « réalité », comme étant *la présence du regard lui-même* ; et « regard », dans la perspective lacanienne, est synonyme de cette « jouissance primordiale » – « seule 'substance' ('matière') reconnue par la psychanalyse⁵³⁸ » – qui maintient lié les registres de la triade Imaginaire-Symbolique-Réel en même temps qu'elle doit s'éclipser (se fondre dans le décor) pour que la réalité apparaisse comme pleine et consistante. L'*objet a* serait la présence fantomatique du regard en tant que tel, présence qui vient « faire tâche » dans l'image, troubler sa transparence et révéler la dimension « obscène » (désirante) qui la soutient. L'*objet a* est donc « le corrélatif matériel du regard⁵³⁹ », l'inscription spectrale du « sujet barré » dans le tableau. Cet *objet a* manifeste le regard désirant, et non le regard « phallique » de la perspective albertienne, qui confirme le sujet dans son impression d'unité. Ainsi Lacan écrit-il au sujet du tableau de Holbein :

⁵³⁷ Zizek, *op.cit.* (2010), p.197.

⁵³⁸ *Ibid.*, p.92.

⁵³⁹ *Ibid.*, p.200.

Tout cela nous manifeste qu'au cœur même de l'époque où se dessine le sujet et où se cherche l'optique géométrale, Holbein nous rend ici visible quelque chose qui n'est rien d'autre que le sujet comme néantisé (...). Nous verrons alors se dessiner à partir d'elle, non point le symbole phallique, le fantôme anamorphique, mais le regard comme tel, dans sa fonction pulsatile, éclatante et éclatée, comme elle l'est dans ce tableau⁵⁴⁰.

L'irruption de l'*objet a* confère à l'image un aspect spectral qui la plonge dans un espace intermédiaire immonde qui perturbe l'« effet de réel » et provoque un certain dessaisissement subjectif. On pourrait suggérer que l'apparition de cet *objet a* – de cette présence inquiétante à même la surface du tableau – est corrélative à l'avènement de la subjectivité des temps modernes (surtout à partir de Kant), c'est-à-dire de cette période historique où l'ordre symbolique (l'Autre en tant que texture de la tradition historico-culturelle) devient troué, présente des failles et des béances qui déstabilisent le sujet, ne pouvant plus le lier à un mandat symbolique clairement formulé, et notamment sous le capitalisme et sa contrepartie subjective qu'est l'individualisme. Lorsque l'efficacité symbolique est suspendue et que l'ordre symbolique se « dé-capitonne », la réalité perd en fermeté et ouvre ces espaces vides où peut surgir le *double étrangement inquiétant*, c'est-à-dire le double du sujet qui ne peut pas se réfléchir, trouver sa forme imaginaire. « Le sommeil de la raison engendre des monstres », écrivait Goya dans l'une des gravures qui composent sa célèbre suite *Los Caprichos* (1797), où il dépeint les travers irrationnels de l'humanité, les défaillances du sujet des Lumières, l'être pulsionnel de l'homme et l'émergence des doubles *Un-heimliche*. Le double inquiétant installe la discontinuité au cœur de la réalité en même temps qu'il permet de voir comment le sujet est « manœuvré, pris, capté dans le champ de la vision⁵⁴¹ », c'est-à-dire travaillé par un inconscient. La tête de mort distordue du tableau de Holbein, qui évoque sur le plan thématique la mort et la dissolution, vient donc exprimer ce sujet capturé dans un champ qui le dépossède :

⁵⁴⁰ Lacan, *op.cit.* (1973), p.102.

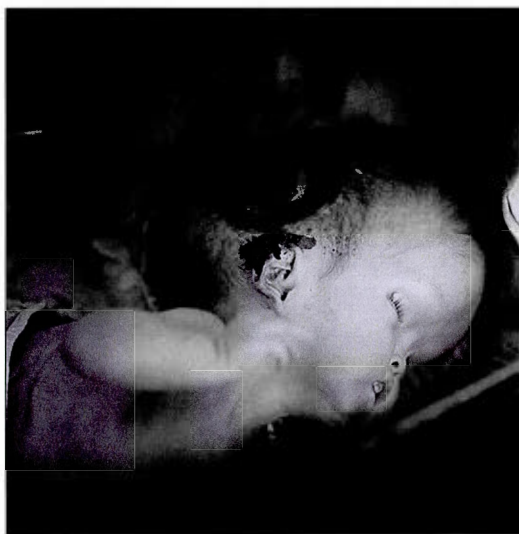
⁵⁴¹ Lacan, *op.cit.* (1973), p.106.



Un phénomène similaire pourrait être observé dans le cas de certaines photographies traumatiques, qui déchirent l'écran du symbolique pour nous révéler quelque chose de ce « regard » qui distord la réalité pour la faire entrer dans un axe⁵⁴². Les corps déformés et photographiés suite à la catastrophe nucléaire de Tchernobyl (1986)⁵⁴³ sont un exemple de cette intrusion de l'*objet a* et peuvent nous aider à comprendre le statut que nous avons voulu accorder au soldat tombant :

⁵⁴² Nous nous référons ici à la définition donnée par Barthes de la photographie traumatique : « Est-ce à dire qu'une pure dénotation, un *en-deçà du langage* soit impossible ? Si elle existe, ce n'est peut-être pas au niveau de ce que le langage courant appelle l'insignifiant, le neutre, l'objectif, mais bien au contraire au niveau des images proprement traumatiques : le trauma, c'est précisément ce qui suspend le langage et bloque la signification. Certes, des situations normalement traumatiques peuvent être saisies dans un processus de signification photographique ; mais c'est qu'alors précisément elles sont signalées à travers un code rhétorique qui les distance, les sublime, les apaise. Les photographies proprement traumatiques sont rares, car, en photographie, le trauma est entièrement tributaire de la certitude que la scène a réellement eu lieu : *il fallait que le photographe fût là* (c'est la définition mythique de la dénotation) ; mais ceci posé (qui, à vrai dire, est déjà une connotation), la photographie traumatique (incendies, naufrages, catastrophes, morts violentes, saisis 'sur le vif') est celle dont il n'y a rien à dire : la photo-choc est par structure insignifiante : aucune valeur, aucun savoir, à la limite aucune catégorisation verbale ne peuvent avoir prise sur le procès institutionnel de la signification. On pourrait imaginer une sorte de loi : plus le trauma est direct, plus la connotation est difficile ; ou encore : l'effet 'mythologique' d'une photographie est inversement proportionnel à son effet traumatique. » (Roland Barthes, *op.cit.* (1961), p.23) Cette photographie « traumatique » décrite par Barthes est évidemment un cas qui demeure théorique : on ne rencontre jamais de photographies traumatiques à l'état pur.

⁵⁴³ Nous aurions pu également mentionner les nombreuses photographies prises suite aux bombardements atomiques de Hiroshima et de Nagasaki en août 1945.



Extrait du livre « Chernobyl Legacy » (2001), du photographe Paul Fusco

De tels corps, de par la différence dont ils témoignent par rapport à la « bonne forme » identitaire – corps dont on aurait dit dans l'Antiquité et au Moyen Âge qu'ils exprimaient la colère des dieux –, rendent visible la présence obscène et intrusive du regard. La distorsion « anamorphique » de ces corps, la difformité bouleversante qui les affecte, *rend visible l'inscription du regard sur la surface corporelle*. Car ces déformations, si elles sont bien l'effet du processus physique de radioactivité, sont *aussi* – et même, *en premier lieu* – la conséquence du discours scientifique et de son insertion dans un champ idéologique. À Tchernobyl, quelque chose d'imprévu a fait irruption dans l'espace physique mais aussi dans la texture symbolique du monde humain pour faire dérailler le « regard » de son axe normal et venir inscrire sur les corps tumeurs et distorsions qui viennent attester du fait que le sujet est « manœuvré, pris, capté » dans le regard d'un Autre (le savoir scientifique et sa prise en compte par des systèmes de pouvoir politiques et économiques). La radioactivité persiste encore de nos jours dans cette région du monde, mais elle est à la fois *invisible* (on ne peut ni voir ni sentir les rayonnements) et *irreprésentable* (les experts ne s'entendant toujours pas sur une version arrêtée de la portée réelle et des effets futurs de cette radioactivité), bien qu'elle constitue un champ de forces susceptibles de déterminer les corps en profondeur jusqu'à les distordre.

Cette réalité extrême et traumatique présente un parallèle intéressant avec ce phénomène de dessaisissement et d'aliénation subjective, suivant lequel l'être humain est incorporé dans un *inconscient* – une « vue idéologique » – qui le détermine et le marque jusque dans sa chair. Dans la mesure où un événement comme celui de Tchernobyl résiste à la symbolisation, qu'il ne peut se résorber dans un imaginaire pacifiant ou être pris en charge par une quelconque « cosmologie », le regard apparaît dans sa dimension traumatique, comme présence obscène qui inscrit son « désir » à même la chose vivante en la transformant. Les corps de Tchernobyl sont effrayants non seulement parce qu'ils expriment la douleur, mais aussi parce que ce sont des corps qui rendent manifeste notre assujettissement à des forces externes qui nous « regardent » et nous imposent une « violence non fondée ».

Quelque chose de similaire se produit avec les images de Cumming, bien qu'à un niveau moindre – niveau pour ainsi dire plus « conceptuel » – puisque ces images, étant voulues telles par le photographe, ne peuvent pas tomber sous la catégorie des photographies traumatiques telles que définies par Barthes. Le dispositif scénique que Cumming a mis en place rend manifeste l'acte qui fige l'être humain, le chosifie et le mortifie en le soumettant à la contrainte du réseau signifiant. Le *regard*, dans les images de Cumming, devient d'autant plus manifeste que l'image ne se laisse pas résorber dans une signification claire et définitive. Trop de détails incongrus, de combinaisons disgracieuses dans ces photographies pour qu'elles puissent tenir dans des catégories qui sont en mesure de former convenablement le sujet et de le faire tenir en place⁵⁴⁴. Avec ces images (Fig.26, par exemple), l'« anamorphose idéologique » perd son pouvoir habituel de séduction et de fascination pour faire émerger le regard dans sa dimension obscène et pulsionnelle et transformer l'image en une distorsion désagréable, une « grimace de la réalité⁵⁴⁵ ». La « torture anamorphique⁵⁴⁶ » des corps opérée par Cumming rend manifeste

⁵⁴⁴ On peut, bien entendu, ranger ces images sous certaines catégories : photographies de « freaks » prises au 19^{ème} siècle, ou encore images issues d'une certaine tradition instaurée par Diane Arbus, par exemple. Mais, de notre point de vue, quelque chose « résiste » davantage à la connotation et à l'interprétation dans ces images : le « ton » sur lesquelles elles se présentent est ambivalent, leur « dessein n'est pas clair », comme disait Catherine Bédard (*op.cit.*, p.29).

⁵⁴⁵ Zizek, *op.cit.* (2010), p.222.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p.223.

la présence du champ idéologique qui assujettit l'être humain et le travaille au niveau de son insertion dans l'espace et dans le temps.

Les photographies de Cumming, qui engendrent des excès et présentent des associations improbables qui désespèrent la pensée, nous permettent d'entrevoir le regard comme *objet a*, c'est-à-dire le regard « dans sa fonction pulsatile, éclatante et étalée⁵⁴⁷. » Ces images, à l'instar du tableau de Holbein, rendent visible quelque chose du sujet clivé, « barré », « néantisé », comme disait Lacan (le « sujet » est ici à comprendre tant comme le *sujet-photographe* qui est délogé de sa position d'auteur « transparent », que comme le *sujet de l'image* qui résulte de l'opération de ce photographe et le *sujet-spectateur* qui perçoit cette image qui le « déconcerte »).

Mais, encore une fois, il est important de noter que cette expression du sujet clivé ne s'élabore pas comme tel sur la base de symboles iconiques et de leur agencement au sein de l'image. C'est le dispositif scénique même que Cumming a créé qui « allégorise » la condition dont ses images rendent compte. Ce dispositif scénique met en jeu la présence et le fonctionnement de la caméra, les relations qui se nouent entre un photographe et son modèle, la masse de clichés visuels qui trament l'histoire et qui viennent conditionner la saisie photographique et sa lecture, etc. Les images de Cumming jouent avec le dispositif photographique – qui est un appareil chargé d'histoire, comme nous l'avons vu, un appareil *qui pense et qui interprète* – pour produire un décalage par rapport aux usages normés de ce dispositif. C'est dans cet écart par rapport à la règle que les éléments constitutifs de l'image se défont de leur agencement trop strict et que se révèle quelque chose de la nature hybride, factice, surdéterminée de l'image, de même que la nature foncièrement inconsistante du sujet, son éminente précarité ontologique.

C'est aussi de la sorte, nous semble-t-il, que Beckett procède : plutôt que d'avoir recours à des symboles connus propres à rendre compte d'un thème donné (la vanité de toute entreprise humaine, l'érosion du sens sous le discours de la science, etc.), on pourrait dire qu'il fait du *dispositif fictionnel lui-même* une allégorie de l'impossibilité de rendre compte du monde, et donc l'allégorie d'une forme de destitution subjective. En décrivant

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p.102.

un univers selon les normes du discours scientifique, avec ses exigences de netteté, d'exhaustivité et de transparence, tout en s'abstenant de nous livrer le sens moral de ce monde, Beckett produit une allégorie de cette « crise sujet/objet » qu'il avait identifiée.

Mais cette allégorie, tout comme chez Cumming, se développe au niveau de *la structure d'énonciation même*. La voix narratrice de Beckett épuise l'objet qu'elle décrit en un jeu combinatoire de formules et de propositions quasi mathématiques sans toutefois parvenir à figer le sens de cet objet : quelque chose, dans *Le Dépeupleur*, « manque ». C'est comme si la connivence habituelle du visible et du dicible, du signe et du sens, avait été gommée. Cette voix narratrice semble d'ailleurs n'appartenir à personne. Elle semble répéter un programme dont l'origine, le lieu d'énonciation, se sont évanouis. Les êtres du cylindre, s'ils apparaissent faiblement individués et dès lors comme des « types généraux », ne sont pas pour autant des symboles issus d'une quelconque mythologie : ils sont plutôt le produit même d'une *difficulté de dire*, comme si la mise au point n'était pas la bonne, ou comme si la parole avait perdu contact avec son sol, comme si elle était en état d'apesanteur. Le cylindre est peut-être un symbole, mais quelque chose demeure ambivalent, son « dessein n'est pas clair ». Nous sommes dès lors renvoyés à cette « voix » qui est celle de Beckett, c'est-à-dire au geste même d'énonciation, à cette activité matérielle de trituration du corps de la langue pour produire un sujet. Cette voix, pleine de micro-étrangetés et de formules déconcertantes qui viennent souiller l'image et brouiller sa transparence, pourrait dès lors faire figure d'*objet a* ; cette voix, chez Beckett, « fait tache » dans la représentation qu'elle nous livre en même temps qu'elle la crée.

Cela pourrait par ailleurs correspondre à ce que Gilles Deleuze considérait être l'un des enjeux majeurs de la création artistique, soit d'inventer « dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère en quelque sorte⁵⁴⁸ ». Pour Deleuze, cette opération ne veut pas simplement dire de « trouver son style », comme doivent le faire les artistes pour répondre au culte de la nouveauté (qui n'est sans doute qu'un avatar du capitalisme et de l'individualisme moderne). Il s'agirait plutôt, pour Deleuze, de créer des agencements paradoxaux à même la langue dominante, de faire sortir cette langue de son axe, d'en

⁵⁴⁸ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1993, p.15.

défaire la surface idéologique pour ainsi rejoindre ce qui se trouve derrière, ou en-dessous : « Forer des trous dans [dans le langage], l'un après l'autre, jusqu'au moment où ce qui est tapi derrière, que ce soit quelque chose ou rien du tout, se mette à suinter au travers⁵⁴⁹ », disait Beckett du travail de l'écrivain. Cette langue *autre* n'est pas « une autre langue, un patois retrouvé, mais un devenir-autre de la langue, une minoration de la langue majeure⁵⁵⁰ ». La création d'une telle langue qui dérègle le mode majeur de la langue pour en révéler l'inconsistance consiste à créer une syntaxe *à partir de la syntaxe existante*. Il s'ensuit donc un double mouvement :

(...) il n'y a pas de création de mots, il n'y a pas de néologismes qui vaillent en dehors des effets de syntaxe dans lesquels ils se développent. Si bien que la littérature présente déjà deux aspects, dans la mesure où elle opère une décomposition ou une destruction de la langue maternelle, mais aussi l'invention d'une nouvelle langue dans la langue⁵⁵¹.

Or, il nous semble que les travaux de Cumming et de Beckett ne procèdent pas autrement : ils fabriquent ou machinent un dispositif qui tient compte de la « langue dominante » de leurs médiums respectifs (le « réalisme » photographique et le socio-documentaire chez Cumming, la littérature scientifique et le roman naturaliste chez Beckett...), de même que des tiraillements, paradoxes et conflits qui sont inhérents à cette langue dominante, pour la détraquer de l'intérieur, la faire sortir de son sillon et entrer « dans une espèce de délire⁵⁵² ». Il s'agit, en quelque sorte, d'une torture de la langue, qui répète cette situation selon laquelle, « l'homme, c'est le sujet pris et torturé par le langage⁵⁵³ », comme disait Lacan. Cette torture engendre des « grimaces anamorphiques » qui donnent parole au sujet en crise, lui façonnent un visage. C'est donc à pareille torture du dispositif photographique et du sujet classique qui lui correspond que

⁵⁴⁹ Beckett cité par Gilles Deleuze, « L'Épuisé », dans Samuel Beckett, *Quad*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p.70.

⁵⁵⁰ Deleuze, *op.cit.* (1993), p.15.

⁵⁵¹ *Ibid.*, pp.15-16.

⁵⁵² Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p.50.

⁵⁵³ Jacques Lacan, *Les Psychoses (Le Séminaire, livre III, 1955-56)*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p.276.

nous avons voulu nous livrer en faisant intervenir la figure à la fois spectrale et obscène du soldat tombant.

8.3 LE RETOUR DU SPECTRE OBSCÈNE

C'est donc la « langue majoritaire » du dispositif photographique – le « programme réaliste » qui l'alimente depuis son origine – que j'ai cherché à comprendre dans le cours de cette thèse. Et ma série photographique vise précisément, quant à elle, à mettre au jour les fictions qui se trament à même ce dispositif pour tenter d'en dérégler les paramètres. J'ai voulu exploiter les ambiguïtés et les tiraillements que la photographie, de par sa nature même, soulève, dans l'espoir qu'affleure quelque chose de cette condition du sujet en crise que j'ai tenté de nommer dans le cadre du présent texte.

Le soldat tombant du panneau de la Résurrection du polyptique de Grünewald, que j'ai vu comme la personnification du sujet moderne, m'a fourni le point de départ. La pose aberrante de cette figure, qui se trouve entre l'agenouillement et l'envolée acrobatique, et donc entre la soumission au regard de l'Autre et l'expérience du corps individuel comme véhicule à la fois de l'être-au-monde et d'expression du *moi*, allait devenir le « script » auquel allaient s'intégrer mes modèles. La forme de ce soldat allait devenir la manifestation même du regard inscrit sur le corps des modèles sous forme de « grimace anamorphique ». Cette figure allait incarner la Loi qui les prend pour *objet* et les fait du même coup devenir *sujets*. Elle allait figurer ce « spectre » qui hante l'image photographique depuis sa naissance : spectre du corps glorieux, du corps de lumière dont la figure du Christ, dans l'œuvre de Grünewald, vient fournir le modèle. Ce corps de gloire incarné par le Christ, comme union idéale des deux natures qui composent l'être humain (matérielle et spirituelle), les mythes de l'âme et du corps individuel viennent en prendre le relais à l'époque moderne (cette âme bien-aimée dont le corps individuel cherche à tenir lieu dans l'étendue du visible). Le soldat tombant, pour le dire de façon schématique, est ce *corps* (visible) qui se veut à l'image de l'*âme* (invisible) et qui se veut donc à l'image du *Christ* (visible).

Ce soldat allait devenir, en d'autres termes, le « corrélatif matériel » (*objet a* lacanien) de ce « double narcissique » qui hante le sujet de la modernité, ce double qui fait en sorte de produire un temps disloqué, qui rend toute présence spectrale, sans cesse décalée par rapport à elle-même, ce double qui est l'*autre* du sujet : l'image spéculaire qui vient le conforter dans sa certitude identitaire en même temps qu'elle constitue l'écran sur lequel se projette le mythe et s'opère le marquage idéologique. Ce soldat agit tel ce mystérieux écho, cet appel, ce signe de filiation qui, de loin, vient habiter l'image photographique : écho d'un rêve passé, celui de ce « corps de gloire » né à la Renaissance, qui est l'idéal vers lequel l'homme tend, son utopie, en même temps que le trou noir dans lequel il s'enfonce et finit par se perdre sous le capitalisme. Le soldat tombant incarne ce spectre qui persiste à revenir – retour du passé dans le présent du performatif – mais qui a été déraciné de son sol d'origine, et dont la parole est rendue équivoque, le capitalisme en ayant sapé les fondements⁵⁵⁴.

Ce soldat, en effet, n'est plus qu'un cadre rigide, qui porte la marque d'une utopie passée, mais qui n'est plus que cela : un cadre pétrifié, une enveloppe dure qui produit le sujet humain, qui l'inscrit dans l'espace et dans le temps et le propulse dans le cycle indéfini de la réalisation du programme individualiste. Ce soldat tombant devient une espèce de « tic » qui donne corps à un élan vital, dont il est la contrepartie objective et le support. Il est une forme qui condense certains acquis historiques et culturels et que le corps de mes modèles, comme force de vie initiale et matière première de l'individuation tout à la fois, est venu rejouer. Ce soldat appartient à un domaine spectral intermédiaire : il est ce motif immémorial, ce cadre symbolique que mon regard vient relayer – comme on le dirait d'un mythe – pour le transmettre à mes modèles, les en envelopper et venir les inscrire dans la forme du tableau. Ce soldat est une histoire dans laquelle les corps viennent s'insérer, mais c'est une histoire « morte », un cliché, un stéréotype, un résidu du passé, qui a perdu son efficacité symbolique. Ce soldat est à la fois fœtus et cadavre :

⁵⁵⁴ Rappelons, comme nous l'avons dit au dernier chapitre, qu'avec le capitalisme, la raison législatrice perd son pouvoir d'agent intégrateur, et l'« écran » du symbolique qui médiatise notre rapport au monde, soumis aux fluctuations de la valeur, devient de plus en plus difficile à suivre dans ses décrets et injonctions.

il est l'écorce qui vient donner corps à une jouissance primordiale, mais qui réduit l'être humain au mimétisme, au simulacre et à la répétition.

J'ai ainsi créé un dispositif scénique au sein duquel j'ai donné pour directive à des modèles vivants d'imiter cette figure du soldat tombant⁵⁵⁵. Le recours à cette figure, qui vient greffer une contrainte de représentation sur l'acte « transparent » de la prise de vue, a pour effet de faire des corps qui se soumettent à cette contrainte formelle des corps divisés, à la fois présents et absents, réels et fictionnels, « corps mouvants, contradictoires, et agités de passions ou de 'motions désordonnées'⁵⁵⁶ ». Ainsi, les êtres de la série *La Résurrection* existent dans un état de dépendance à une image qui leur est extérieure (celle de ce soldat), qu'ils reproduisent et font résonner, à laquelle ils tentent avec acharnement de correspondre. L'image (ou l'armure) de ce soldat pourrait agir comme une sorte de réceptacle dans lequel se déverse leur substance vitale (ou

⁵⁵⁵ Les individus avec qui j'ai travaillé pour réaliser ces images sont pour la plupart des professionnels qui posent pour des séances de dessin d'après modèle vivant (contrairement à Cumming, par exemple, qui travaille sur la base de l'identité « réelle » de ses sujets). Ils sont donc habitués de manœuvrer avec leur corps afin de prendre des poses parfois difficiles et tordues et d'être en mesure de répéter celles-ci. Anecdote intéressante : le modèle avec qui j'ai travaillé pour réaliser l'image intitulée *Sans titre (Soldat tombant 7)* (Fig.37), aujourd'hui âgé d'environ 80 ans, fut, du temps de son adolescence, l'un des modèles du peintre Alberto Giacometti. Il est intéressant de penser que ce modèle existe donc sans doute également à titre d'image au sein d'un dessin ou tableau de Giacometti, et donc qu'il existe comme spectre dans l'histoire de l'art, à l'instar du soldat tombant. Il devient donc, dans mes images, doublement spectral, présence encore différée d'un degré. Il est aussi important de noter que tous mes modèles vivants sont des hommes de 50 ans et plus. C'est là un choix que j'ai encore peine à m'expliquer. J'ai réalisé quelques tests avec des modèles vivants féminins, de même qu'avec des enfants, mais quelque chose n'allait pas. La pose du soldat ne collait pas à ces corps. Est-ce à dire que la figure du soldat serait la projection de mon propre « moi », et que je devais la reconnaître dans un corps avec lequel je pouvais m'identifier, dans lequel je pouvais me projeter ? Et ces corps flétris et vieillissants expriment-ils ma faillite anticipée, le déclin et la chute inscrits au cœur de mon programme existentiel ? Je pourrais émettre une autre hypothèse, suivant laquelle le soldat tombant, comme figure type de l'individu moderne, se devait, pour atteindre à son expression la plus tragique et pathétique, d'être interprété par un corps qui incarne ce que Deleuze et Guattari appellent le « devenir-majoritaire » du sujet occidental : « Par majorité, nous n'entendons pas une quantité relative plus grande, mais la détermination d'un état ou d'un étalon par rapport auquel les quantités plus grandes aussi bien que les plus petites seront dites minoritaires : homme-blanc, adulte-mâle, etc. Majorité suppose un état de domination, non pas l'inverse. Il ne s'agit pas de savoir s'il y a plus de moustiques ou de mouches que d'hommes, mais comment "l'homme" a constitué dans l'univers un étalon par rapport auquel les hommes forment nécessairement (analytiquement) une majorité. » (Deleuze et Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Critique », 1980, p.356) Dans la mesure où ces photographies veulent exprimer une certaine déchéance de cette instance de pouvoir dominant, le dispositif que j'ai mis en place se devait peut-être donc de prendre en compte ce « devenir-majoritaire ». La figure du soldat incarne d'autant plus un tel devenir qu'elle véhicule les signes du courage, de l'héroïsme, de la force et de la virilité. Le corps du soldat s'oppose en cela aux corps photographiés par Cumming, qui incarnent davantage un « devenir-minoritaire » : vieux, handicapés, drogués, pauvres, noirs et amérindiens, etc.

⁵⁵⁶ M. de Certeau, *op.cit.*, p.184.

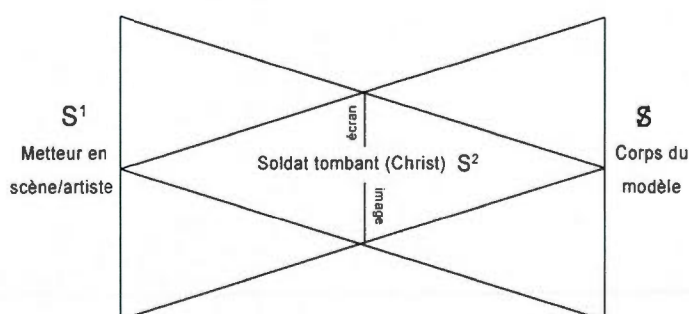
l'inverse : ce sont les corps qui sont les réceptacles organiques de ce modèle « originel » qu'est le soldat).

Le soldat est une instance à laquelle ils sont, précisément, *assujettis* (c'est ainsi qu'ils apparaissent au regard et viennent au monde comme *sujets*), une image avec laquelle ils font corps, par mimétisme. Le phénomène du mimétisme, pour Lacan, caractérise le processus de subjectivation en même temps qu'il exprime la condition du sujet clivé, puisque « l'être s'y décompose, d'une façon sensationnelle, entre son être et son semblant, entre lui-même et ce tigre de papier qu'il offre à voir. [Avec le mimétisme], l'être donne de lui, où il reçoit de l'autre, quelque chose qui est masque, double, enveloppe, peau détachée, détachée pour couvrir le bâti d'un bouclier⁵⁵⁷. » J'ai photographié ces corps dénudés – ou, du moins, à demi dénudés, pour éviter qu'ils ne tombent sous le genre artistique du « nu » – de telle sorte à signifier que la « prothèse », contrairement à l'armure qui demeure externe, s'est *intériorisée*, s'est infiltrée au cœur de l'être humain. Ce soldat agit comme une matrice identitaire qui possède le corps de *l'intérieur*, voulant se confondre avec ses tissus et cellules.

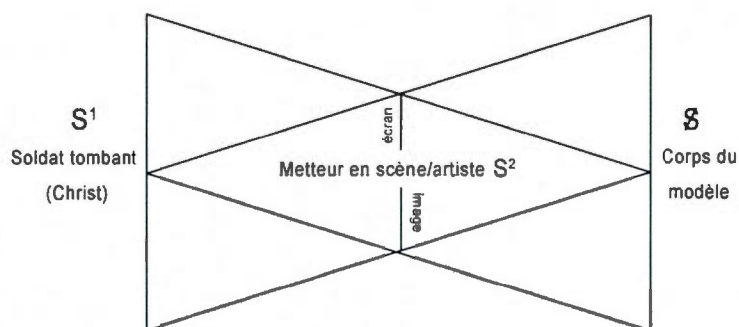
Cette figure devient en même temps une voix qui « parle » les modèles, qui s'exprime à travers eux, un discours qui creuse et qui évide ces corps pour en faire sa caisse de résonance. Les « personnages » deviennent dès lors des marionnettes mues par une fiction venue d'ailleurs, dans un hors-champ et un non-lieu que comme metteur en scène, comme point depuis lequel s'énonce l'« idée » du soldat, j'occupe (du moins en apparence, comme je le suggérerai bientôt). Tout passe par ce canal du hors-champ, qui leur impose une condition corporelle. Ce hors-champ coïncide, dans le schéma lacanien, avec la position du « regard », ou encore du « Signifiant-Maître ». Le soldat agit quant à lui comme un cadre symbolique – ou encore un « connotateur » – qui vient diriger les modèles au travers de l'« écran » pour les figer en « image », sous forme de torsion anamorphique. Ce soldat, comme nous l'avons indiqué au premier chapitre, est également la sublimation du corps glorieux du Christ dans le corps narcissique, ce reflet idéalisé

⁵⁵⁷ Lacan, *op.cit.* (1973), p.122.

dont la fixité de statue exprimerait la version la plus accomplie du sujet. En ayant à nouveau recours au schéma lacanien, on pourrait représenter la chose ainsi :



En occupant la position S^1 , on pourrait dire que j'incarne une certaine figure de l'artiste née à la Renaissance, et que l'époque contemporaine n'aura fait que radicaliser, c'est-à-dire l'artiste comme point d'énonciation qu'on pourrait dire *absolu*, qui s'approprie tous les droits dans la création et devient une sorte de demiurge. Mais, en même temps, la figure du soldat tombant me précède. Cette figure revient comme un leitmotiv, ou comme un fantôme, issu d'un passé lointain, pour me hanter, m'obséder, m'assiéger, m'investir. Cette figure fait donc aussi de moi son amplificateur, son véhicule d'expression. J'agis donc à titre d'intermédiaire, de relais. J'informe mes modèles de quelque chose dont j'ai moi-même été informé. Autrement dit : en tant qu'artiste, et donc figure-type de l'individu souverain, je ne fais que transmettre à mes modèles cette forme qui est *déjà* mienne, au sein d'un processus hautement réflexif. Je suis « programmé » par ce soldat au même titre que je programme mes modèles à le devenir, en un geste à la fois méditatif et directif qui constitue l'amorce d'un cycle de répétition dans lequel j'engage tout le dispositif de prise de vue et suis engagé par lui. Je ne suis donc pas une instance d'énonciation extérieure au dispositif, mais une partie prenante de ce même dispositif, qui me produit comme artiste et comme sujet. On pourrait dès lors revoir le schéma lacanien et me poser moi-même – artiste ou metteur en scène – au niveau de l'écran (position S^2), c'est-à-dire en tant que « médium » qui fait passer la figure du soldat, ce spectre supérieur qu'il faudrait alors mettre en S^1 :



Le soldat tombant devient donc la forme même de cette parole « obscène » (hors-scène) qui recouvre et possède les corps, de cette force agissante qui manœuvre l'« écran » pour octroyer un sens au réel, en définir les contours et lui donner une certaine courbure, marquant les corps du sceau de sa jouissance. Le soldat tombant devient une *figure ectoplasmique* qui recouvre les corps. C'est comme si le « regard » s'était extériorisé, devenant un objet à part entière, gagnant une « *ex-sistence* », comme l'écrit Lacan après Heidegger. Mais c'est un objet spectral : il ne reçoit réellement d'existence qu'en venant s'inscrire sur la surface des corps et en se nourrissant de leur influx vital. On pourrait établir ici un parallèle entre le soldat tombant et le parasite informe et gélatineux du film *The Blob*⁵⁵⁸, qui saute et se colle sur le corps des êtres humains, jusqu'à les engloutir et les digérer. Les soldats du tableau de Grünewald, qui apparaissent comme des masses confuses et désarticulées en même temps qu'ils semblent aspirés par le regard du peintre, rappellent certains des corps du film, comme dans cet extrait du « remake » de 1988 :

⁵⁵⁸ *The Blob* est un film de science-fiction réalisé en 1958 par Irvin Yeaworth et mettant en vedette Steve McQueen. En 1988, le réalisateur Chuck Russell en a fait un « remake ». Il est intéressant de noter que, dans la version de 1958, la « chose » vient d'une autre planète : elle n'est pas de notre monde. Dans la version de 1988, la « chose » résulte au contraire d'une expérience scientifique ayant mal tournée. Elle est donc le résultat d'une opération physique causée par l'homme, comme dans l'exemple de Tchernobyl. Il pourrait être intéressant d'analyser les raisons profondes d'un tel changement au scénario et la différence dont ce changement témoigne sur le plan idéologique.



Le *Blob*, cette « chose » avide d'énergie humaine – dont l'affiche de la version originale du film de 1958 nous dit qu'elle est « indescriptible » et « indestructible » – ne cesse de changer de forme et de volume. Elle peut s'infiltrer partout. Son statut est *métamorphique*. Mais elle n'est presque rien en elle-même : elle n'est, au début du film, qu'un corpuscule visqueux qui tient au bout d'un bâtonnet de bois. Elle doit s'annexer à un corps humain pour devenir quelque chose et prendre de l'ampleur. On pourrait donc comparer ce *Blob* à cette substance présymbolique que Lacan appelle *la Chose*. Cette Chose, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, désigne un pré-objet archaïque (la membrane placentaire, entre autres) que l'être humain a dû rejeter ou sacrifier pour se constituer comme sujet. C'est l'ordre symbolique qui viendra occuper le vide laissé par cette Chose primitive afin de (re)donner au sujet son sentiment d'unité et de totalité, par le biais de l'image spéculaire. La Chose est donc la part manquante du sujet : elle renvoie au « Ça », à cet excès de jouissance qui a dû être évacué pour qu'advienne le « moi », c'est-à-dire le sujet tel que soumis à la Loi symbolique (le sujet comme « vide » qui tire son identité du jeu des signifiants)⁵⁵⁹. Cette Chose, selon Žižek, apparaît notamment dans la figure du *monstre* (du latin *monstrum*, qui dérive de *monstro*, « montrer »), qui pourrait coïncider avec celle du « double étrangement inquiétant », cette part du sujet qui se refuse à l'image spéculaire, mais qui l'accompagne pourtant comme une ombre :

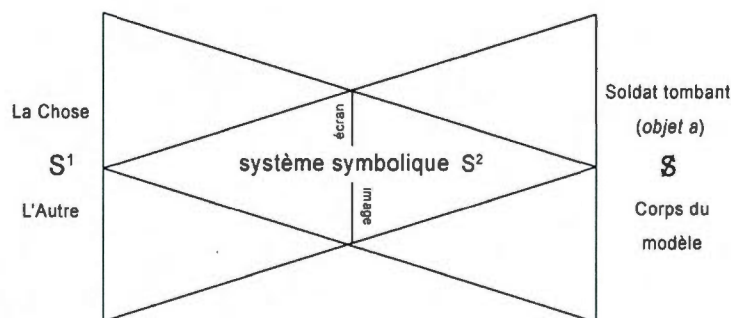
⁵⁵⁹ Il serait possible, en nous basant sur le concept lacanien de la Chose, de mettre en lumière le lien qu'entretiennent le sujet lacanien et le Dieu du christianisme. Le Dieu chrétien, l'Éternel, comme dans l'icône de Byzance, serait cet élément hétérogène au système, cette entité qui viendrait occuper la place de la Chose, ce noyau infigurable qui, de l'extérieur, vient marquer le réel du sceau de sa volonté. Dieu, dans cette perspective (ou même, pourrions-nous dire : suivant un effet de perspective), est absolument corrélatif au sujet lui-même : il constitue sa part de jouissance « refoulée », qui revient notamment dans l'expérience du *numineux* telle que décrite par Rudolph Otto (*Le Sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel* (1917), trad. fr. A. Jundt, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1995).

Le sujet est la non substance, il n' « ex-siste » que comme relation à soi non substantielle maintenant sa distance à l'endroit des objets inhérents à ce monde ; pourtant, dans le cas des monstres, le sujet rencontre la Chose qui est son équivalent impossible – *le monstre est le sujet lui-même, conçu comme la Chose*. Le paradoxe du mathème lacanien « S barré désir de a » réside en ceci : ce que nous avons là, ce n'est pas la relation de deux entités, mais plutôt les deux faces, les deux « versants » d'une seule et même entité. Le sujet est « le même » que la Chose, il est pour ainsi dire son négatif (la trace de son absence) à l'intérieur du réseau symbolique – l'obsession de Lacan, dans les dernières années de son enseignement, pour le modèles topologiques de l'espace « plié » (bande de Möbius, Huit intérieur, etc.), atteste de son effort d'articuler avec clarté cette pliure par laquelle le sujet vient à la rencontre de son propre envers⁵⁶⁰.

On pourrait, partant de là, revenir une fois de plus au diagramme perspectiviste lacanien en réintroduisant cette notion d'*objet a* présentée plus tôt. Dans la mesure où la Chose, qu'il faudrait mettre en S¹, et le « sujet barré » (S), sont les deux faces d'un même objet paradoxal – le sujet barré, c'est-à-dire pris en charge par le symbolique, étant le négatif de la Chose innommable – on pourrait dire que le soldat tombant (comme version sublimée du Christ) est précisément l'*objet a* : l'apparition fantomatique – puisqu'elle ne peut être localisée nulle part comme entité indépendante et clairement délimitée – de cet « autre » idéalisé qui est *moi*, auquel je me sou mets et qui ordonne mon existence. Cet *objet a* chimérique est en l'occurrence l'inscription de la Chose – « le Réel du désir⁵⁶¹ » – à la surface du corps –, mais son inscription filtrée par l'écran du symbolique, qui produit l'effet d'anamorphose (la « courbure » idéologique). Le soldat tombant est précisément, comme nous l'avons vu, cette projection d'une image spécifique (une Idée formatrice du sujet) qui produit la torsion des corps. Puisque l'*objet a* est le double de la Chose, on pourrait donc à nouveau faire glisser la figure du soldat au sein du diagramme :

⁵⁶⁰ Zizek, *op.cit.* (2010), p.219.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p.222.



Ce qui confère au soldat sa dimension d'*objet a*, c'est-à-dire sa dimension spectrale, ce qui empêche sa pleine matérialisation dans l'espace visible, c'est que *quelque chose résiste*. Et ce qui résiste, précisément, c'est *le corps*. Les modèles – qu'on pourrait aussi appeler *mannequins*, en raison de la plasticité et malléabilité de leur corps – ne seront jamais entièrement absorbés dans cet *autre* (le soldat) : la densité matérielle de leur corps embryonnaire et la singularité de leur être-au-monde excluent la possibilité d'une assimilation complète. Confrontés à la tâche ardue de devoir répéter la pose exagérément tordue du soldat, mes modèles se sont tous trouvés aux prises avec la densité matérielle de leur corps, avec ses limitations et ses demandes. Je me permettrai de citer ici, tant la formule me paraît juste, un extrait d'un essai que le théoricien Eduardo Ralickas vient d'écrire au sujet de cette série photographique : « les corps des participants, en raison de leur finitude, de leur caractère 'humain, trop humain', ne se prêtent pas à l'exercice, si bien qu'ils n'arrivent pas à incarner la figure idéale que la peinture (et l'artiste) leur prescrivent⁵⁶². » Ainsi ces êtres se voient-ils divisés, aliénés, pâles fantômes déchirés entre le soi et l'autre, la présence et l'absence, l'ici et l'ailleurs. Entre leur double

⁵⁶² Eduardo Ralickas, « Politiques du cadre. Neuf réflexions en marge du travail de Matthieu Brouillard et de Donigan Cumming », dans *Coming Through the Fog. Les Rencontres de Matthieu Brouillard et de Donigan Cumming*, Montréal et Alma, Sagamie, 2012, p.55. Ralickas, qui a rédigé cet essai au moment même où j'écrivais cette thèse, décrit ainsi le dispositif que j'ai mis en place, qu'il met en relation avec le maniérisme pictural : « le geste que Brouillard impose à ses modèles consiste très précisément à inscrire le corps d'autrui dans un régime maniériste, ce qui signifie : le corps du modèle devra se conformer à une logique picturale et s'inscrira ainsi dans un univers esthétique total, dans lequel la performativité mimétique du moi renvoie à une matrice picturale qui n'a aucun référent autre que sa propre picturalité. Autant dire que le moi s'y trouve réduit à la peinture comme 'regard' sans extériorité. » (pp.54-55) Ce lien entre mon travail et le maniérisme pictural en est un qui me paraît des plus intéressants à explorer.

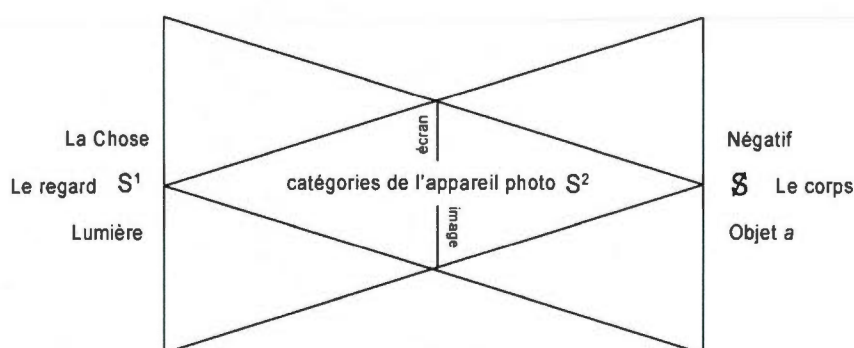
narcissique et leur armature de chair. Corps multiples et désaccordés, qui n'arrivent pas à « faire sonner » (*per sonare*) correctement le message qui leur vient de l'Autre.

C'est ainsi que le dispositif que j'ai mis en place produit cet état de tension et d'incertitude ontologique qui dépeint ou qui articule allégoriquement la condition de l'être scindé, décalé de lui-même, cet être *post-passif*, qui vit en réponse à une demande venue d'ailleurs, cet être prisonnier du rêve d'un Autre, dont la parole est désormais contradictoire : « sois toi-même, sans foi ni loi, tout en me laissant te contenir et te posséder. » Ces corps se veulent symptomatiques de la crise du symbolique, c'est-à-dire de cette structure qui régissait l'inscription des sujets dans une histoire linéaire et cohérente, un système de filiations engendrant corps et significations relativement stables. Ces corps expriment ce « narcissique dirigé » dont nous avons parlé au chapitre 5, soit cette posture subjective qui consiste à s'accrocher aux signes morts, aux cadres rigides d'un univers formel qui « fonctionne », mais qui tourne à vide.

Il faudrait, maintenant que j'ai discuté de la figure du soldat, dire un mot sur l'espace, sur sa structuration. Nous avons vu, au premier chapitre, que ce soldat existait fondamentalement sous les lois de l'espace-temps séculaire. C'est donc aussi le dispositif photographique lui-même, comme réaffirmation de ces lois qui sont inscrites à même l'agencement matériel de ses parties, qui devient l'expression du regard de l'Autre. La caméra, comme expression à la fois de « l'œil cartésien » et des catégories spatiotemporelles de la modernité, devient le dispositif symbolique par lequel est relayé la forme du soldat. Elle agit à la manière de l'« écran » du diagramme lacanien, qui vient *donner forme au sujet*, en travaillant l'image de son corps. De la même manière, on pourrait placer le flux lumineux à la place de *la Chose* (S') et le négatif de la pellicule photographique⁵⁶³, à la place du « sujet barré » (S) et de l'*objet a* tout à la fois (le négatif serait le *sujet barré* dans la mesure où la lumière s'est convertie en son contraire, l'opacité, et il serait l'*objet a* dans la mesure où une trace, un résidu, sont demeurés au terme de l'opération). Le dispositif photographique, en son essence même, répète donc la figure du sujet clivé, comme le suggère d'ailleurs ces propos de Lacan : « Ce qui me

⁵⁶³ Il est à noter que je travaille avec une chambre photographique de grand format qui requiert l'emploi de pellicule photographique (« plan-film » de 10 x 12 cm), et non avec un appareil numérique.

détermine foncièrement dans le visible, c'est le regard qui est au-dehors. C'est par le regard que j'entre dans la lumière, et c'est du regard que j'en reçois l'effet. D'où il ressort que le regard est l'instrument par où la lumière s'incarne, et par où (...) je suis *photographié*⁵⁶⁴. » D'où s'ensuit que dans la structure du sujet lacanien, le regard est à l'extérieur, c'est-à-dire dans le monde, du côté de la lumière, et le sujet comme corps, comme œil, est réduit à l'opacité, à n'être qu'une tache aveugle, un « *scotome*⁵⁶⁵ » pouvant faire écho aux zones exposées de la pellicule photo. On pourrait ainsi représenter ces idées sur le schéma lacanien :



Pour accentuer la « cruauté » du regard par les moyens de la photographie, j'ai programmé la caméra de telle sorte à en intensifier les effets sur les corps et les objets capturés. J'ai utilisé, par exemple, un objectif « super grand angle », qui produit une forte exagération de la perspective faisant en sorte de déformer les corps et les objets, qui apparaissent ainsi soumis à une Loi qui les investi et les chosifie en les faisant passer dans le « programme » de l'appareil. De la même manière que le soldat tombant, le « regard » de l'appareil opère une distorsion anamorphique à même l'espace et la surface des corps.

⁵⁶⁴ Lacan, *op.cit.* (1973), p.121.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p.96.

De façon analogue, le temps de pose ultra-rapide⁵⁶⁶ transforme les personnages en des statues figées, en des êtres immobiles, en des formes hiératiques. Ce monde, comme modélisation de « la structure ontologique du monde humain », pour reprendre cette formule de Lacan, devient simultanément – et notamment du fait de l'étrangeté de la pose – « le plus inhumain qui soit, le plus *unheimliche* en tout cas : c'est le monde des doubles selon Freud, monde crépusculaire où toute image du moi est déjà 'un signe-avant coureur' de sa mort⁵⁶⁷ ». Cela est conforme à la structure de la modernité telle que décrite dans cette thèse, soit cette structure suivant laquelle le sujet, sous l'égide de « modèles directifs » (le soldat tombant), cherche à s'objectiver en « prenant la pose⁵⁶⁸ » (cette posture qui serait enfin *lui-même*), et de préférence pour toujours ; état de fait que Lacan désigne comme « une stagnation (...) semblable en étrangeté à la figure des acteurs quand s'arrête de tourner le film », stagnation parente de la structure épistémologique moderne « qui constitue le moi et les objets sous des attributs de permanence, d'identité et de substantialité⁵⁶⁹. » Les personnages, pétrifiés par l'appareil comme dans une image de Muybridge, adoptent l'immobilité propre aux objets. La fixité de ces images nous livre néanmoins un monde frappé par le manque et l'absence, où les corps paraissent sans repères et sans profondeur, comme épinglés à la surface de l'image, à la façon des écorchés des planches anatomiques. La photographie, comme nous l'avons vu au chapitre 5, fige son objet, lui confère « des attributs de permanence, d'identité et de substantialité » en même temps qu'elle manifeste l'interruption de l'action, la suspension des rapports narratifs⁵⁷⁰.

⁵⁶⁶ Je travaille avec un flash portable qui capte le sujet au millième de seconde.

⁵⁶⁷ Borch-Jacobsen, *op.cit.*, p.80.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p.80

⁵⁶⁹ Lacan cité par Borch-Jacobsen, *ibid.*, p.80.

⁵⁷⁰ Je rappellerai, à ce titre, ce passage de Sontag cité en introduction de la thèse : « Par l'intermédiaire des photographies, le monde se transforme en une suite de cellules libres, sans lien entre elles ; et l'histoire, passée et présente, devient un ensemble d'anecdotes et de faits divers. L'appareil photo atomise la réalité, permet de la manipuler et l'opacifie. C'est une conception du monde qui lui dénie l'interdépendance de ses éléments, la continuité, mais qui confère à chacun de ses moments le caractère d'un mystère. » (Susan Sontag, *Sur la photographie* (1973), trad. fr. Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1993, 2000, 2008, p.41)

Mais cet espace que j'ai créé est aussi tissé d'échos et de dédoublement. Tout semble enveloppé dans la même substance, tout se divise et se multiplie, tout semble résulter de la prolifération d'une même présence envahissante, de la même obscène équation, répétition incessante d'une même formule de base. Tout semble vouloir se reproduire et devenir identique, sans considération des différences et des hiérarchies qui gouvernent l'ensemble, propagation sans frein du *même*, d'une unique matrice. Ces images sont pleines de doubles, ou encore d'éléments qui en *imitent* d'autres. Ainsi, par exemple, le soldat de la *Figure 31*, dont le corps se fond avec le ballot de cordes éclaté au sol et dont le pied levé (et comme aimanté) s'amalgame avec les plaques de moisissure au mur derrière lui. Le redoublement projette l'unique, l'original, le singulier, dans le domaine du différé, de la répétition, de la stéréotypie, de l'imaginaire : « (...) le réel tend à faire un, il est un dans sa 'vérité'. Dès que nous voyons deux en 'un', dès que nous dédoublons, l'imaginaire apparaît en personne, même si c'est dans le réel qu'il exerce son action⁵⁷¹. » L'image devient un palais des miroirs : pure monstration, projection à l'infini des reflets de reflets. La « subjectivité résiduelle » décrite par Baudrillard dans son court essai sur la désincarnation du monde et sa survivance à l'état de trace spectrale fait remarquablement écho à l'univers du dédoublement que j'ai voulu mettre en scène dans ces images (Baudrillard, en outre, emploie l'image de l'« ectoplasme », qui nous ramène au « blob » du film évoqué plus tôt) :

Le sujet disparaît, mais au profit d'une subjectivité diffuse, flottante et sans substance – ectoplasme qui enveloppe tout et transforme tout en une immense surface de réverbération d'une conscience vide, désincarnée (...). Telle est l'image d'une subjectivité de fin du monde, d'où le sujet en tant que tel a disparu, n'étant plus aux prises avec quoi que ce soit. Le sujet est victime de cette péripétie fatale, auquel rien dans un sens, ne s'oppose plus, ni l'objet, ni le réel, ni l'Autre⁵⁷².

⁵⁷¹ Gilles Deleuze, « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », dans François Châtelet, *Histoire de la philosophie VIII*, Paris, Hachette, 1973, p. 323.

⁵⁷² Jean Baudrillard, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu ?*, Paris, Éditions de l'Herne, 2007, pp.20-21.

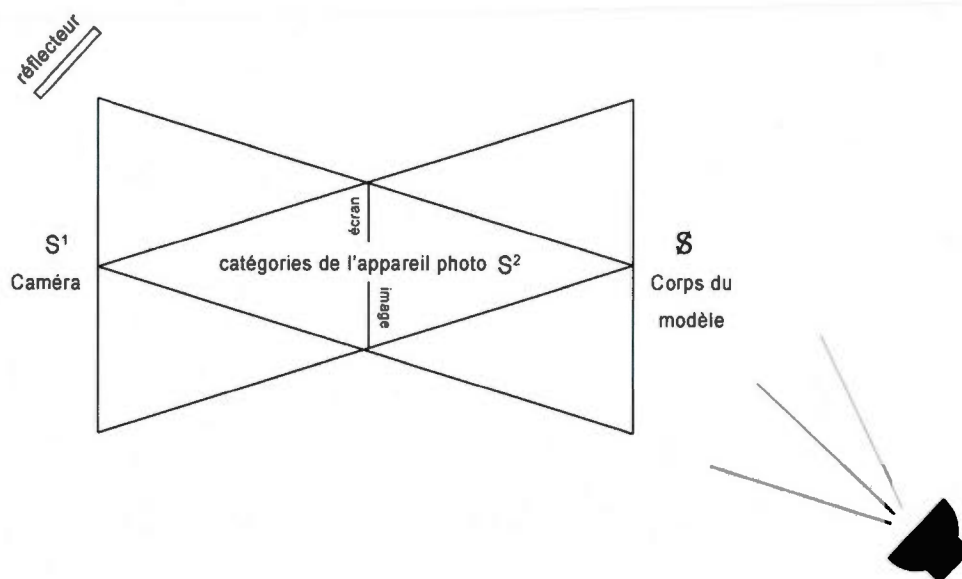
Ce phénomène de dédoublement se produit à un niveau visuel, mais aussi structurel et métaphorique. Dans l'image intitulée *Soldat tombant 4* (Fig.33), par exemple, la grille qui apparaît derrière le personnage fait figure d'*objet a* : elle est l'apparition obscène et comme fossilisée, dans le champ du visible, de la grille perspectiviste qui sous-tend le fonctionnement de l'appareil photographique :



Mentionnons, en outre, que cette photo fut prise dans une ancienne porcherie industrielle – vestige de l'époque qui vit naître la photographie – et que la « grille perspectiviste » en question est, en fait, un enclos pour les porcs. Outre pour sa grandeur lugubre et pour son aspect caverneux et « matriciel » qui rappelle le tableau de Grünewald, cet endroit m'a intéressé pour la relation singulière qu'il entretient avec l'acte photographique, dont il vient intensifier et redoubler l'une des caractéristiques fondamentales. Car en effet, l'abattoir est foncièrement un lieu de classification et de morcèlement des corps, de transformation de la chair et de sa « résurrection » sous une autre forme et avec une destinée nouvelle. La présence de cette grille, et le choix d'un tel lieu pour mettre en scène cette image, permet de jouer des correspondances entre la mise en pièces des corps à l'abattoir et la découpe à même la chair vive du réel que constitue le geste photographique ; de marquer la similitude de l'étalage spectaculaire des corps et de l'étal du boucher ; d'explorer les liens entre la chair à voir et la chair à consommer. Cette grille est la manifestation *obscène*, dans l'espace de l'image, de l'« écran » de l'appareil

photo, et donc du regard qui capture les corps et les transforme en choses qu'il sera possible de faire circuler, de faire entrer dans le circuit de l'échange et du capital⁵⁷³.

Il faudrait également glisser un mot sur l'éclairage, qui fait également partie de ce dispositif de possession/dépossession du sujet que j'ai mis en place. Dans toutes ces images, la source d'éclairage fut placée à 45 degrés *derrière* le modèle, avec un réflecteur blanc placé près de moi réfléchissant cette lumière pour éclairer le devant de la scène :



⁵⁷³ Les animaux dans le formol de Damien Hirst pourraient être la contrepartie d'une telle grille : ils sont l'apparition obscène de ce que peut contenir la grille perspectiviste : des corps morts dont il est possible de disposer en les insérant dans le circuit économique où ils accèdent à la valeur, et en l'occurrence, dans le cas de Hirst, à la valeur énorme que leur accorde le marché de l'art, qui transforme la « chair morte », littéralement, en des fortunes colossales. Il faut bien admettre que je pousse ici l'interprétation de cette image un peu loin : peu de spectateurs, à la vue de cette image, seront en mesure de décoder des significations aussi abscones. Je pense néanmoins que cette grille, qui répète le même motif rectangulaire, de même que cet environnement encore souillé de matière organique desséchée qui fait visuellement écho au corps figé et à sa peau parcheminée, contribuent à créer un effet général qui communique de manière perceptible les phénomènes du dédoublement et de dissolution du sujet comme présence fixe et pleinement localisée.

Mais pourquoi avoir placé cet éclairage derrière ? Il m'a semblé que cela faisait en sorte d'accentuer l'effet de saisissement totale de l'image par le regard (et, de manière corrélative, de dessaisissement du sujet). Un tel regard, incarné par l'appareil, vient de devant, mais aussi de derrière, là où se trouve la source de lumière. Si la principale source d'éclairage avait été placée à côté de l'appareil, le regard ne serait venu que de devant. Il aurait dès lors été virtuellement possible, pour le modèle, de s'éloigner de ce regard jusqu'à disparaître à l'horizon, en direction du point de fuite. Le fait que le « point lumineux », qui vient dédoubler le regard, se trouve derrière le sujet, fait en sorte d'enceindre celui-ci complètement dans l'espace du tableau, de l'y enserrer comme dans un étau. Capture totale, de tous les côtés, au sein de ce dispositif qui opère de manière réflexive et « omnivoyante » : « Ce qui nous fait conscience nous institue du même coup comme *speculum mundi*. (...) Le spectacle du monde, en ce sens, nous apparaît comme omnivoyeur⁵⁷⁴. »

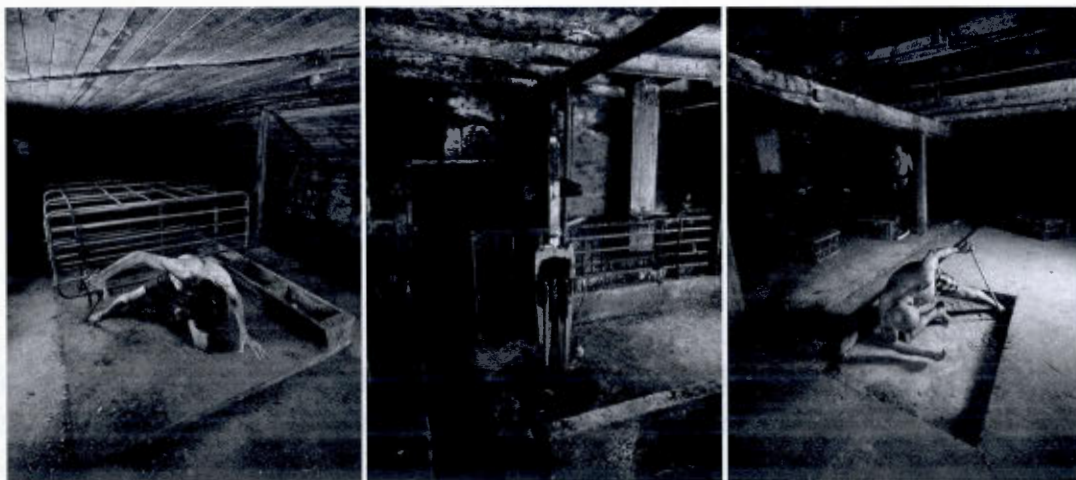
Il est également à noter que si j'avais mis l'éclairage des deux côtés, l'image aurait été inondée de lumière et les corps seraient apparus sans reliefs. Le fait de mettre une lumière du côté droit et de laisser le côté gauche dans l'ombre « allégorise » encore davantage le dispositif photographique : le sujet se trouve inséré dans un système dualiste (lumière/obscurité), et se trouve modelé par ce système. Et comme la lumière, en Occident, est investie de valeur symbolique particulière, cet éclairage devient métaphore d'un système à deux valeurs – blanc/noir, bien/mal, vide/plein, exposé/caché, etc. – au sein duquel le soldat est incorporé. La lumière hautement « artificielle » qui enveloppe les corps devient donc également un trait symbolique qui investit l'image. Mentionnons en outre que ce type d'éclairage crépusculaire, qui joue de clairs-obscurs fortement marqués, renvoie à une certaine peinture du 17^{ème} siècle – celle du Caravage, par exemple – qui se présente aussi sur le mode mélancolique et pourrait témoigner d'un certain déclin du religieux (du moins, d'un certain état de tension et d'hésitation dans l'exercice de la Foi).

⁵⁷⁴ Lacan, *op.cit.* (1973), p.87.

Il faut finalement mentionner l'image appelée *Le Cadavre et la statue* (Fig.34), qui se distingue des autres de la série notamment par le fait essentiel qu'elle ne comporte aucun personnage humain, mais plutôt cette curieuse figure :



J'ai ajouté cette figure pour mettre fin à la répétition lancinante du soldat tombant. Il me fallait un corps attracteur pour venir maintenir lié l'ensemble de ces figures qui tombent l'une à côté de l'autre dans l'espace de la galerie. Il me fallait, en quelque sorte, un nœud pour clore la boucle, pour interrompre la chute des corps :



Cette figure se devait de présenter les traits de l'*idole* : la puissance, la hauteur et l'immuabilité. Elle incarne la forme fixe, dressée et visible, cette « *Gestalt* » que le corps humain prendra pour modèle. Cette statue proprement « phallique » pourrait fonctionner comme le véritable *objet a* de la série, comme « corrélatif matériel » du Signifiant-Maître, de cette présence étrangère au système qui exerce sur les éléments de ce système un irrésistible pouvoir de fascination. Elle vient jouer le rôle du Christ dans le tableau de Grünewald, qui constitue le « centre où tout tend », le véritable sujet du tableau, le nœud qui fait tenir ensemble la texture du visible. Comme l'écrit Borch-Jacobsen de la fonction du « phallus » chez Lacan et de son rôle dans la formation subjective, et plus singulièrement dans le cadre du stade du miroir :

L'érection de la statue phallique est donc le propre de l'homme, en tant qu'*homo erectus*. Et ce qui prédispose le phallus à fonctionner comme « signifiant du pouvoir » (comme « signifiant maître »), c'est d'abord le fait qu'il est érigé, dressé debout comme l'est le corps humain ou la statue de pierre. Rien d'étonnant à cela, puisque l'érection est la puissance et la hauteur, le pouvoir-se-tenir-droit-sur-ses-jambes qui fascine le petit enfant, l'être-grand qui polarise sa rivalité⁵⁷⁵.

Mais quelle est donc plus précisément la nature de cette figure en tant que telle, c'est-à-dire moins comme position dans la structure qu'en tant qu'objet ? À première vue, cette figure peut bien entendu évoquer une croix, et dès lors, plutôt que d'incarner le Christ, renvoyer à l'évènement même de la Crucifixion qui, chronologiquement, précède celui de la Résurrection. Il pourrait s'agir d'une croix désertée, qui ferait figure de fétiche, de relique ou de monument rappelant les soldats à la gloire du Christ, qui fut sacrifié pour que le fidèle prenne sa place et devienne présence du divin. Suivant un tel scénario, le cadavre du rongeur qui se trouve au sol devant la figure pourrait représenter, sur un mode surréel ou onirique (anamorphique), l'une des figures au pied de la croix, dont il ne resterait plus que l'écorce muette, encore crispée de douleur. On pourrait donc s'imaginer que l'acte de « résurrection » concerne le groupe des soldats qui viennent se substituer

⁵⁷⁵ Borch-Jacobsen, *op.cit.*, p.257.

au Christ ayant quitté le tableau. Les soldats incarneraient alors l'Esprit qui, guidé par la croix, émerge des ténèbres pour se hisser en pleine lumière, et donc le triomphe de la conscience réflexive, dans le régime spéculaire de l'éternel retour du même, que la posture en forme de boucle ou de huit de certains des soldats rappelle.

Mais cette « croix » est, en vérité, un *porte-armure*, c'est-à-dire une structure de bois muni de crochets servant à accrocher une armure de chevalier, exactement comme celle du soldat de Grünewald. J'ai longtemps cherché la manière la plus adéquate de figurer cette idole, ce pôle-attracteur, cet astre autour duquel allait graviter les figures. Plutôt que de chercher un individu, j'ai pensé que je devais trouver quelque chose comme un « habit », ou encore tout accessoire signifiant de façon moins directe et plus métonymique que ne peut le faire un être humain, le pouvoir et la prestance. J'ai envisagé plusieurs options – de la toge de prêtre au costume à paillettes des célébrités médiatiques –, mais rien ne semblait convenir. C'est alors qu'en visitant une boutique qui se dédie à la location de costumes pour le cinéma, *j'ai aperçu une armure qui était en tous points semblable à celle du soldat de Grünewald*. Ce soldat était là, devant moi, se tenant cette fois debout, érigé, d'une présence inflexible. Et, sous cette armure, se trouvait cette structure en bois lui servant de support. J'ai donc pris la décision de photographier cette structure, et elle seule.

D'un point de vue à la fois matériel et symbolique, cette figure représente donc les dessous de l'armure, ce qu'il y a sous la carapace du soldat, et donc l'envers de cette armure narcissique dont l'individu se pourvoit dans la guerre des regards : *l'âme ou l'Esprit*. Elle incarne ce « quelque chose » de précieux qui est situé sous les apparences, cette pépite d'or qui se trouve derrière le masque et qui sert de support à l'être humain, ce trait qui donne consistance au sujet, le confortant dans son impression d'être une entité substantielle. Elle est ce point de référence ultime que viendront habiller les mots et les gestes, ce principe sacré qui nous garantit qu'il y a un référent ultime à nos paroles, une présence derrière les images, qui demeure la même et qui vaut en tout temps. Elle incarne ce tiers transcendant qui, depuis la position S¹ du schéma lacanien, vient donner corps à l'armure, lui insuffler vie. Mais, ici, cette chose précieuse se révèle être un objet de pacotille, un être de semblant : *croix de bois mort*.

L'entité précieuse qui occupait la place du « Signifiant-Maître » manifeste ainsi sa *contingence radicale*, sa présence comme simulacre, signe mort ou, plutôt, comme simple effet de perspective, en positionnement précaire dans la structure. Cette figure, dans son étrangeté, voire dans son obscénité manifeste, ne suscite pas l'adhérence, ou l'adhérence qu'elle peut susciter est toute relative et provisoire. Elle exprime une forme de pouvoir désinvesti, exsangue, figure incapable d'occuper le lieu du pouvoir d'une manière autre que spectrale (comme sur la scène politique qui, de nos jours, se compose majoritairement de personnages sans consistance, qui se meuvent comme des ombres funestes, inaptes à incarner leur mandat symbolique autrement qu'en surface). Et, pourtant, les soldats continuent leur chute et leur trajectoire, comme s'ils perpétuaient un geste dont la signification s'est perdue, et comme si le pouvoir continuait d'exercer son action secrètement. Je conclurai ce texte sur ces mots troublants de Baudrillard à propos de ce qu'il désigne comme une disparition « qui n'en finit pas de disparaître » et qui traduit, tout à la fois, le déclin du symbolique et le rôle que j'ai voulu donner à la figure du soldat tombant :

On peut ainsi penser que tout ce qui disparaît – les institutions, les valeurs, les interdits, les idéologies, les idées mêmes –, continue de mener une vie clandestine et d'exercer une influence occulte, comme on a dit des dieux antiques prenant à l'ère chrétienne la forme des démons. Tout ce qui disparaît s'infiltré dans notre vie à doses infinitésimales, souvent plus dangereuses que l'instance visible qui nous dominait. Dans notre époque de tolérance et de transparence, les interdits, les contrôles, les inégalités disparaissent un à un, mais c'est pour mieux s'intérioriser dans la sphère mentale. On pourrait même imaginer de suivre les traces de nos vies antérieures, sans parler de l'inconscient. Rien ne disparaît jamais⁵⁷⁶.

⁵⁷⁶ Baudrillard, *op.cit.* (2007), p.18.

CONCLUSION

Il est maintenant temps de regrouper les acquis amassés au cours de notre cheminement et de resserrer les liens que nous avons établi entre la théorie du sujet, le tableau de Grünewald et notre série photographique.

Dans un premier temps, nous avons cherché à définir le sujet « libre », autonome et centré qui émerge avec le processus de sécularisation du monde occidental amorcé à la Renaissance. Ce sujet trouve l'une de ses expressions les plus affirmées dans la pensée cartésienne et, ainsi posé, nous avons vu qu'il s'opposait, du moins en apparence, au sujet ayant vu le jour à d'autres époques de l'humanité, sujet que l'on pourrait qualifier d'*hétéronome* en raison de sa détermination fondamentale par une entité extérieure à lui-même. Nous avons également vu que le sujet cartésien évoluait au sein d'un système dualiste, qui pose le corps comme une réalité distincte du sujet, bien qu'elle lui soit foncièrement et intimement liée. Ce corps autonome, véhicule ambigu du sujet et tenant lieu de son être-au-monde, l'inscrit dans la contingence et dans le temps, toutes choses qui s'opposent aux attributs de permanence et de fixité qui le caractérisent. Nous avons donc vu que le corps devenait dès lors, pour un tel sujet autonome, *possession individuelle* en même temps que *projet à accomplir*, matière que le sujet façonne en vue de lui conférer les valeurs d'autosuffisance et d'immutabilité dont il se considère l'héritier.

Dans un second chapitre, nous nous sommes penchés sur les liens qu'entretient le sujet cartésien avec la question de la représentation en général. Étant par définition *conscience de soi*, nous avons établi que ce sujet devait se représenter, c'est-à-dire se *dédoubler*, pour accéder à l'existence, et que cet acte de représentation/dédoublement s'effectuait dans un rapport fondamental à la vision, le sujet moderne étant issu d'une longue tradition qui fait de la vue « le plus noble des sens ». Dans la mesure où ce sujet en est un qui se complète lui-même avec lui-même sur le mode réflexif, il acquiert une structure ontologique qui s'articule en relation à la *représentation analogique*, où la chose et son image se correspondent en tous points et fusionnent dans un rapport de réverbération et de transparence de l'une à l'autre. Notre exploration de la *camera*

obscura – dispositif dont la photographie tire en bonne partie son existence – nous a fourni le modèle, à la fois théorique et technique, de la condition de ce sujet pourvu d'un intérieur privé, coupé du monde externe, et vivant sur le mode de la conscience réflexive.

Au chapitre 3, que nous considérons, avec les chapitres 7 et 8, dans la mesure où s'y condense un grand nombre de notions essentielles à notre propos, comme l'un des plus achevés de cette thèse, nous avons cherché à retracer, cette fois dans le domaine pictural, les étapes du passage de l'hétéronomie à l'autonomie subjective qui caractérise la modernité. Nous avons vu, sur la base d'exemples tirés de l'histoire de la peinture, comment ce passage, qui correspond à un déplacement complet du centre de gravité, s'effectuait sous les auspices d'un certain nombre d'inventions et de découvertes, dont celles des *lois de la perspective*, qui posent le sujet comme point de vue sur un mode qui se déploie depuis son regard et qui s'offre à lui suivant un idéal de transparence.

De la même manière, il été déterminé au chapitre 4 que, sous un tel renversement de perspective, la figure du Christ, point référentiel absolu de la peinture au Moyen Âge de même que modèle identificatoire ultime du sujet durant cette période, s'humanisait de plus en plus avec la Renaissance, jusqu'à devenir un *semblable* de l'homme, et donc son *double spéculaire*. Le tableau ferait dès lors office de miroir. Nous avons alors suggéré, anticipant sur le théorème lacanien du stade du miroir, que le portrait peint devenait un accessoire privilégié de communion avec soi-même, de même que l'un des vecteurs essentiels de production du corps individuel « glorieux », c'est-à-dire du corps qui porte les signes d'une subjectivation réussie.

Nous avons clos ce chapitre en abordant le tableau de Grünewald à l'origine de la série photographique accompagnant cette thèse. Nous avons vu que ce tableau se constituait dans un champ de tension entre le religieux et le profane et qu'il instaurait, entre les figures qui l'habitent, une dynamique complexe et selon nous propre à rendre compte de ce passage de l'hétéronomie à l'autonomie subjective. La figure « étrangement inquiétante » du soldat tombant nous a semblé en outre pouvoir incarner non seulement le sujet autonome moderne – ce sujet doté d'un corps individuel fermement ancré dans l'espace et dans le temps –, mais aussi une anticipation du « dernier homme »

nietzschéen, c'est-à-dire de cet individu qui habite un abîme de singularité tout en subissant les effets d'une perte globale de sens. Une telle perte de symbolicité, analysée plus en détails dans les chapitres suivants, peut engendrer chez le sujet un sentiment d'hébétéude et d'étrangeté à soi-même et au monde qui, fréquemment, ne trouve compensation, comme nous l'avons vu au chapitre 7, que dans l'adhérence mimétique et crispée aux normes sociales en vigueur – construction d'un « bouclier narcissique » qui constitue un fragile équilibre de surface qui ne se conserve souvent qu'au prix de cruels efforts psychiques et pouvant à tout moment ouvrir à la sensation mélancolique du vide.

Le chapitre 5 constitue le premier d'un second volet de la thèse qui traite plus spécifiquement de photographie et donc du médium que nous avons choisi pour produire notre série d'images. Dans ce chapitre, nous avons d'abord considéré les liens que la photographie entretient avec la quête du réalisme pictural, dont elle semble constituer la forme la plus aboutie, venant parachever l'idéal d'une représentation apte à remplir cette fonction de reconnaissance de soi rapide et sans heurts dans l'image du corps spéculaire. Mais nous avons aussi vu que, plus que d'être un simple mode de reproduction du monde visible, la photographie témoignait, de par la structure même de son dispositif et les usages sociaux dominants qui en sont faits dès sa naissance, d'une forme d'*idéisme*, et qu'elle relevait même d'un renouveau du *religieux*, devenant l'icône par excellence de communion avec soi-même et avec autrui au sein du culte de l'autonomie subjective et de l'illumination totale du monde en vue de sa conquête.

Au chapitre qui suit, nous avons montré en quoi la photographie, tout en prolongeant le projet réaliste, cette utopie d'une transparence totale aux êtres et aux choses, produit également des effets paradoxaux qui viennent miner les fondements mêmes d'un tel projet. Nous avons tenté de repérer un certain nombre de ces traits ambigus et contradictoires dans certaines images et de montrer en quoi, plutôt que de fournir une représentation du vrai et du juste qui serait en correspondance avec un œil directement connecté à un *logos* stable, ces images font en sorte d'atomiser le monde, d'en déplacer les contours fixes et d'en dissoudre les identités. À l'opposé d'une image qui s'offre comme la confirmation du monde tel que la raison le conçoit, c'est-à-dire d'un point de vue idéal de fixité et d'unité, des images comme celles de Muybridge – dont les figures au

mouvement interrompu rappellent le soldat tombant de Grünewald – introduisent la temporalité et le mouvement dans l'acte de perception visuelle. En soulignant de la sorte la dimension *incarnée* de la vision, elles entraînent un effet de *désubstantialisation* généralisée qui met en cause le réalisme, ouvrant le monde à la contingence et jetant les bases d'une crise du concept moderne de réalité et du type de sujet qui lui coïncide. Nous avons cependant observé que cette ouverture à la contingence, qui plonge le monde dans la multiplicité des points de vue et dans une inévitable ligne de fiction, autorise en même temps le jeu et s'accompagne du surgissement de techniques, telles qu'analysées par un auteur comme Foucault, visant à programmer le sens et à encoder la perception visuelle afin d'engendrer des comportements divers, généralement mis au service d'une idéologie dominante.

C'est cette *désubstantialisation* du sujet que nous avons tenté d'analyser au chapitre subséquent, en nous basant essentiellement sur la théorie du sujet « clivé » de Lacan. Avec le « stade du miroir » lacanien, au terme duquel l'enfant trouve la première image de son « moi » et accède à la matrice langagière où le « je » lui accordera une identité personnelle, le sujet soi-disant autonome ne trouve en fait sa forme mentale qu'en relation à un *tiers* symbolique, que Lacan désigne du nom d'*Autre*. Le sujet lacanien, en cela, n'est plus une substance originaire qui demeurerait identique à elle-même en dépit des points de vue et du temps qui passe, mais un sujet captif d'un réseau symbolique extérieur et antérieur à lui qui le manipule, le structure et fait de lui un « signifiant » n'ayant de sens qu'en fonction de sa valeur de position par rapport aux autres signifiants du système. Tout comme le sujet du Moyen Âge, par exemple, qui était déterminé par une source transcendante divine et qui n'existait que par la religion, le sujet lacanien, ayant intériorisé de manière « inconsciente » le discours d'un Maître (la Loi patriarcale), organise sa vie en fonction de règles normatives et d'appareils étatiques qui incarnent et redoublent ce pouvoir et cette maîtrise. Avec Lacan, le sujet redevient donc *hétéronome*.

Nous avons toutefois observé que la « crise du sujet » ne découle pas tant de ce nouveau constat d'hétéronomie. Cette crise résulterait plutôt d'un déclin de l'ordre symbolique, et donc de la fonction du Maître, censé manifester le principe de génération et d'organisation du corps social en un Tout intégrateur. Le capitalisme, qui fonctionne

aujourd'hui comme le principal système symbolique régulant nos vies, défait au contraire toute mise en forme et entame un processus de « déterritorialisation » et de « déshéritage » généralisé, processus qui tient compte de l'individualisme grandissant de nos sociétés laïques pour travailler les corps selon des « modèles directifs » qui fluctuent au gré des tendances du marché. À cette condition imposée par le capitalisme et à la perte du symbolique qui en découle, nous avons identifié trois postures subjectives – le narcissisme dirigé, la mélancolie et la cruauté diffuse –, à chacune desquelles coïncident certaines dispositions corporelles. Ce sont ces attitudes corporelles, dont nous avons vu l'anticipation dans la figure du soldat tombant de Grünewald, que nous avons voulu explorer par les moyens de la photographie, sur les modes de l'abstraction structurelle et de l'intensification outrancière tout à la fois.

Cette série, nous avons finalement tenté d'en décrire le fonctionnement dans un dernier chapitre, toujours en nous basant sur la structure lacanienne du sujet clivé et en isolant, dans certaines œuvres choisies, un certain *Modus operandi* propre à éclairer notre démarche. Nous avons ensuite tenté de montrer comment nous avons créé un dispositif qui prend en compte le fonctionnement technique de la caméra et les modalités signifiantes de l'image photographique pour produire des effets aberrants – que nous avons qualifiés d'*anamorphiques* – propres à *exprimer* cette crise du sujet sans pour autant l'illustrer. Par l'entremise de cette figure du soldat tombant qui, du fond des âges, nous a fait sentir son souffle, nous avons cherché à *donner une voix* au sujet en crise.

Cette figure du soldat tombant permet de mettre en relief et de dramatiser un certain nombre d'ambiguïtés et de tiraillements que le médium photographique, plus que tout autre, autorise : entre l'excès de forme et l'informe ; entre la pétrification et la dissolution des systèmes ; entre narcissisme et mélancolie, c'est-à-dire entre l'amour cruel de la Loi qui fige son objet et la fascination d'un miroir sans reflet, trou noir qui avale les signes et les corps. L'exacerbation des caractéristiques paradoxales du dispositif photographique – ses temps de pose pétrifiants, ses grands angulaires distordants, ses hors champs mystérieux et ses « citations » visuelles – a permis la remise en jeu de ce soldat tombant comme corps spectral tendu entre l'ici et l'ailleurs, le même et l'autre, le présent et le passé, la présence et l'absence, l'impassibilité et l'agitation. Entre l'incoercible écorce de

son armure et sa présence fantomatique, qui semble flotter au-dessus de l'image et vouloir s'y dissiper comme un vieux rêve.

Cette série se présente comme une *tragédie moderne*. Dans son analyse de *La Trilogie des Coûfontaine* de Paul Claudel, Lacan établit la distinction entre la tragédie « classique » et la tragédie « moderne »⁵⁷⁷. La tragédie classique est celle du Destin : le sujet est coupable et souffre d'avoir un Destin, c'est-à-dire une place toute désignée dans un ordre symbolique fait d'une lignée d'aïeux, avec ses lois et ses objectifs existentiels. La version moderne et séculaire de la tragédie se présente sous la forme inverse : le sujet est coupable et souffre de ne plus s'insérer dans un ordre cosmique qui lui préexiste, avec l'obligation de devoir s'inventer lui-même, « agir sur sa propre nature, se dépasser, être plus que soi »⁵⁷⁸ ; s'achever lui-même comme un produit marchandable sans qu'un Maître, à la parole autoritaire, ne vienne donner sens à sa mission. Les personnages mis en scène dans notre série sont les héritiers du vide et de la dissolution. Ils expriment la condition de l'être jeté, avec tout le poids d'un corps contraint, dans un monde radicalement insolite auquel il ne peut faire face par le recours à une quelconque transcendance, et qui devient, dès lors, créature condamnée à l'effort métaphysiquement voué à l'échec. Les personnages de ces photographies pourraient d'ailleurs correspondre aux « anges vides » décrits par Sloterdijk. Partant du constat qu'« en tant que médias, les hommes sont toujours des messagers »⁵⁷⁹, et donc « en grec des *angeloi*, des anges »⁵⁸⁰, Sloterdijk brosse ce portrait du sujet contemporain en crise :

Nous sommes en train de vivre une grande agonie des anges en nous – les derniers anges sont des anges vides, des non-messagers, des hommes neutres. (...) Le dernier homme actuel est un homme qui n'a plus rien à opposer au malheur. L'hébétude est un état qui force l'homme à se réfugier dans le vécu, dans l'amusement, dans l'actualité, parce que ce sont les seules formes actuelles qui permettent de donner par la force quelque chose comme du sens. (...) Nous n'avons personne derrière nous, aucun roi dont la parole, faisant autorité, donnerait un sens à notre mission. Où est donc l'émetteur ? Qui parle au juste ?

⁵⁷⁷ Jacques Lacan, *Le Transfert. Le Séminaire, Livre VII (1960-1961)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

⁵⁷⁸ Alain Ehrenberg, *La Fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 1998, p.236.

⁵⁷⁹ Peter Sloterdijk, *Essai d'intoxication volontaire* (1996), trad. fr. O. Mannoni, Paris, Hachette Littératures, collection « Pluriel », 2001, p.39.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p.40.

Ce sont les véritables questions modernes. Kafka a vu l'essentiel : nous sommes des anges sans maître. (...) Nous devons faire des commissions dont l'unique nécessité jaillit de leur propre cours et de leur propre progression, sans que nous ayons à restituer les ordres d'un roi ou les signes d'un dieu, sans que nous portions les paroles du pouvoir depuis le centre jusqu'à la périphérie⁵⁸¹.

Il pourrait être intéressant, dans la mesure où nos photographies non seulement prennent pour point de départ un tableau religieux, mais aussi mettent en scène une forme d'hétéronomie subjective, de tenter de les (re)positionner dans le cadre de la théologie. C'est là, d'ailleurs, une piste de recherche que nous explorerons dans un projet postdoctoral. La question théologique, qui dépasse largement la seule sphère des religions instituées, revient en force dans le discours philosophique et dans celui des sciences sociales, sans doute en réponse à une urgence de notre époque. Peter Sloterdijk, par exemple, dans *Tu dois changer ta vie* (2009), en appelle, face à la crise que traverse l'humanité à plusieurs niveaux (écologique, politique, économique...), à des exercices spirituels visant à initier le changement en ouvrant la conscience à l'expérience de ce qu'il appelle le « monstrueux » ou le « catastrophique », qui, selon lui, sont seuls « en mesure d'élever l'exigence excessive qui pousse les hommes à mettre le cap sur l'impossible⁵⁸². » La notion même de « catastrophe », pour Sloterdijk, qui « fait apparaître à l'observateur la possibilité de son naufrage dans le supérieurement grand⁵⁸³ », est à mettre en relation avec l'idée du divin : « le Dieu unique et la catastrophe ont plus de points communs qu'on ne l'a enregistré jusqu'ici, notamment la colère à l'égard des hommes qui n'ont pas su se décider à croire en lui ou elle⁵⁸⁴. »

Cet intérêt pour la question théologique – qu'elle soit nommée telle ou non – était déjà, du reste, présent chez la plupart des auteurs français de la seconde moitié du 20^{ème} siècle que nous avons étudiés dans le cadre de cette thèse. La pensée de ces auteurs s'est articulée, pour la plupart d'entre eux, suivant deux moments clés, qui pourraient

⁵⁸¹ *Ibid.*, p.42.

⁵⁸² Sloterdijk, *op.cit.* (2009), p.635.

⁵⁸³ *Ibid.*, p.634.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p.636.

correspondre, d'après les analyses de Žižek⁵⁸⁵, au passage du modernisme au postmodernisme. Dans un premier temps, la majorité de ces auteurs ont cherché, par la déconstruction analytique, à miner de l'intérieur les assises du projet des Lumières, sa foi en l'autonomie individuelle et dans le progrès linéaire vers une connaissance objective de la réalité. C'est ainsi, comme nous l'avons vu, que Lacan « décentre » l'expérience subjective, ou que Barthes démonte l'illusion de transparence qui soutient la pratique commune de la photographie. Mais, dans un second temps de leur réflexion, ces auteurs se sont attardés moins aux mythes à déconstruire qu'à thématiser l'abîme d'incertitude que de telles déconstructions dévoilent. Ainsi, le postmodernisme, pour Žižek, pourrait commencer dès lors où ces penseurs identifient et cherchent à théoriser un « en-deçà » ou un « au-delà » de la représentation, le « vide » qui émerge de l'effondrement des structures signifiantes ou l'« objet » innommable qui excède l'ordre symbolique, au point parfois d'élever ce vide ou cet objet au rang de ce que l'on pourrait appeler, à la suite du théologien Graham Ward, un « principe quasi transcendantal⁵⁸⁶. » Lacan, par exemple, se focalise, à partir de 1960⁵⁸⁷, sur « la Chose », ce « pré-objet archaïque » qui, vu à rebours par le sujet déjà formé, apparaît comme insaisissable, mais qui néanmoins fascine ce sujet et conditionne son expérience. Derrida, quant à lui, emprunte aux Grecs la notion de « Khôra » pour évoquer ce lieu obscur et impénétrable qui n'est « rien », ni chose ni substance, mais qui seul rend possible le langage, et sans cesse le hante⁵⁸⁸. La notion de « punctum » développée par Barthes dans *La Chambre claire*, soit ce détail en excès qui dans une photographie capture le sujet et engage son trouble, semble participer d'une logique similaire.

⁵⁸⁵ Žižek, *op.cit.* (1992), p.188 à 195.

⁵⁸⁶ Graham Ward, « Deconstructive Theology » dans Kevin J. Vanhoozer (éditeur), *The Cambridge Companion to Postmodern Theology*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

⁵⁸⁷ Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse. Le Séminaire, Livre VII (1959-1960)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

⁵⁸⁸ Jacques Derrida, « Comment ne pas parler: dénégations », dans *Psyché: Invention de l'autre*, Paris, Galilée, collection « La Philosophie en effet », 1987.

Dans le champ de la peinture, Lyotard, arguant, à la suite de Lacan, d'une « puissance intérieure à l'esprit, et antérieure à lui⁵⁸⁹ », mais qui doit à jamais lui demeurer inaccessible, en appelle à un art du « sublime postmoderne », auquel il donne la tâche d'anéantir la représentation réaliste pour témoigner de cet « irréprésentable » au cœur de la pensée. Cet art du sublime lyotardien aurait, selon Jacques Rancière, la fonction inverse du sublime kantien : non pas rappeler la raison à sa supériorité et à son rôle de « législatrice dans l'ordre suprasensible de la morale⁵⁹⁰ », mais, au contraire, suspendre le pouvoir de la raison et lui rappeler son asservissement sans recours à la loi d'un Autre. Cet art du sublime qui, pour Lyotard, remplit une fonction éminemment éthique, aurait, bref, à *rappeler au sujet sa condition éminemment précaire et hétéronome*.

Partant de ces considérations, il devient possible d'affirmer que ces auteurs relancent le débat théologique évacué par la modernité. Comment ne pas voir, en effet, dans ce « principe quasi transcendantal », un avatar du divin ? Nous serions toutefois en présence d'une forme de « théologie négative », où Dieu n'est plus conçu comme une entité positive orchestrant nos vies en fonction d'une destinée collective, mais comme un trou dans la réalité, une absolue négativité, à laquelle ces penseurs attribuent néanmoins une puissance créatrice et régénératrice. Dans un tel contexte, l'artiste deviendrait une sorte de médiateur chargé de décomposer la forme réaliste pour nous relier (le terme de « religion » signifie d'ailleurs « re-liaison ») à cette béance primitive.

Quelles sont les implications, sur les plans philosophique et esthétique, de cette théologie négative, dont l'origine remonte, dans la pensée chrétienne, au Pseudo-Denys l'Aréopagite (VI^{ème} siècle)⁵⁹¹ ? Et comme la photographie peut-elle participer de cette esthétique de l'irréprésentable⁵⁹² ? Cette théologie négative, en voulant réaffirmer la

⁵⁸⁹ Jacques Rancière, « Lyotard et l'esthétique du sublime : une contre-lecture de Kant », dans *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p.126.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p.125.

⁵⁹¹ Pseudo-Denys en appelle à « des figures déraisonnables et dissemblables », qui « élèvent mieux notre esprit que celles qu'on forge à la ressemblance de leur objet » (Pseudo-Denys, « La Hiérarchie céleste » (VI^e siècle), dans Belting, *op.cit.*, p.662)

⁵⁹² La description que fait Barthes, dans *La Chambre claire* (1980), de la photographie du « punctum », où un détail en excès vient perturber le principe de réalité et désespérer l'esprit, de même *L'Image précaire* (1987) de J.-M. Schaeffer, qui met en relation la photographie et l'analytique kantienne du sublime, constituent des pistes de recherches intéressantes. Barthes, cependant, fait du phénomène qu'il décrit une

dépendance immémoriale de l'esprit à l'égard d'une puissance indomptable, fournit-elle vraiment, comme le pense Lyotard, un remède à la raison instrumentale et à sa volonté de contrôle, soucieuse d'exclure de son sein toute altérité ? Ou bien signifie-t-elle l'oubli de l'Histoire comme processus dialectique, la régression vers l'informe, l'apologie du vide et du non-sens, une « pathétique explosion libertaire⁵⁹³ » (le fameux « anything goes » du postmodernisme) ? Cette esthétique du « désastre » n'est-elle pas, du reste, déjà intégrée au système artistique établi, qui prescrit la réalisation continuelle de nouvelles provocations, exactement comme la loi du marché requiert l'invention constante de nouveaux produits et modalités du désir ? Ce sont là des questions qui ont émergé à la suite de notre analyse de la crise du sujet et du dialogue que nous avons instauré avec le tableau de Grünewald. C'est dans le contexte de ces questionnements complexes que viendra s'arrimer le projet de recherche postdoctoral que nous entamerons sous peu.

expérience tellement intime et peu dépendante de l'intention du photographe qu'il devient, pour un artiste, presque impossible d'en tirer l'idée d'une démarche. Schaeffer, quant à lui, demeure selon nous trop réservé en ne positionnant pas suffisamment son analyse dans le contexte élargi de la philosophie contemporaine, et encore moins dans celui de la théologie.

⁵⁹³ Zizek, *op.cit.* (2003), p.252.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES ET MONOGRAPHIES

- ARENDT, Hannah. « Martin Heidegger » dans *Vies politiques*, Paris, Gallimard, 1974.
- ARISTOTE. *La Métaphysique*, commentaire et trad. fr. J. Tricot, Paris, J. Vrin, collection « Bibliothèque des textes philosophiques », 1933.
- ARISTOTE. *De l'âme*, commentaire et trad. fr. J. Tricot, Paris, J. Vrin, collection « Bibliothèque des textes philosophiques – Poche », 1995.
- ARISTOTE. *Éthique à Nicomaque*, préface, notes et trad. fr. J. Voilquin, Paris, Flammarion, collection « Garnier-Flammarion », 1998.
- BAJAC, Quentin. *Tableaux vivants : fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880)*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1999.
- BAQUÉ, Dominique. *Visages. Du masque grec à la greffe du visage*, Paris, Éditions du Regard, 2007.
- BARTHES, Roland. *Mythologies* (1957), Paris, Éditions du Seuil, 1993.
- BARTHES, Roland. « Le message photographique » (1961), dans *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques 3*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- BARTHES, Roland. « Rhétorique de l'image » (1964), dans *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques 3*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points Essais », 1992.
- BARTHES, Roland. « L'Effet de réel » (1968), dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- BARTHES, Roland. « La Mort de l'auteur » (1968), dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- BARTHES, Roland. « Vingt mots-clés pour Roland Barthes » (1975), dans *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points Essais », 1999.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- BARTHES, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, collection « Cahiers du cinéma », 1980.
- BATAILLE, Georges. « Figure humaine » (1929), dans *Œuvre complètes, Volume 1 : premiers écrits, 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1973.

BATAILLE, Georges. *Les Larmes D'Éros* (1961), Paris, 10/18, collection « Domaine Français », 2004.

BATAILLE, Georges. *Théorie de la religion*, texte établi et présenté par Thadée Klossowski, Paris, Gallimard, collection « Idées », 1974.

BAUDELAIRE, Charles. *L'Art romantique*, Paris, Flammarion, collection « Garnier-Flammarion », 1962.

BAUDRILLARD, Jean. *La Société de consommation*, Paris, Gallimard, 1970.

BAUDRILLARD, Jean. *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacre et simulation*, Paris, Éditions Galilée, collection « Débats », 1981.

BAUDRILLARD, Jean. *Le Crime parfait*, Paris, Éditions Galilée, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu ?*, Paris, Éditions de l'Herne, 2007.

BAZIN, André. « Ontologie de l'image photographique », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1976.

BECKETT, Samuel. « Henri Hayden, Homme-Peintre », dans Ruby Cohn (éditeur), *Disjecta : Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, New York, Grove Press, 1995.

BEDARD, Catherine. « Mascarade », dans Donigan Cumming, *La Somme, le sommeil, le cauchemar*, Paris, Éditions du Centre culturel canadien à Paris, 2006.

BELTING, Hans. *Image et culte : Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, trad. fr. F. Muller, Paris, Éditions du Cerf, collection « Histoire », 2007.

BENJAMIN, Walter. « Petite histoire de la photographie », dans *Poésie et révolution*, trad. fr. M. Gandillac, Paris, Denoël, 1971.

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1976.

BERGER, John. *Ways of Seeing*, London, BBC and Penguin Books, 1972.

BIANCONI, Pierre (documentation) et VAISSE, Pierre (introduction). *Tout l'œuvre peint de Grünewald*, Paris, Gallimard, collection « Les Classiques de l'art », 1974.

BLUMENBERG, Hans. « Light as a Metaphor for Truth: At the Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation », dans David Michael Levin (éditeur), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley, University of California, 1993.

BOGARDI, Georges. « Dans l'intimité : les photographies de Donigan Cumming », dans *Treize essais sur la photographie*, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1990.

BORCH-JACOBSEN, Mikkel. *Lacan. Le maître absolu*, Paris, Flammarion, 1995. (1990 pour l'édition française)

BOURDIEU, Pierre (sous la direction de). *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965.

BOURDIEU, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*, Genève, Droz, 1972.

BRAUNSTEIN, Florence et PÉPIN, Jean-François. *La Place du corps dans la culture occidentale*, Paris, PUF, collection « Pratiques corporelles », 1999.

BRYSON, Norman. *Vision and Painting : the Logic of the Gaze*, New Haven, Yale University Press, 1983.

BRYSON, Norman. « The Gaze in the Expanded Field », dans Hal Foster (éditeur), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988.

CASTORIADIS, Cornelius. *L'institution imaginaire de la société* (1975), Paris, Éditions du Seuil, collection « Points-Essais », 1999.

CICERON. *De la divination* (44 av. J.-C.), trad. fr. J. Kany-Turpin, Paris, Flammarion, collection « GF Bilingue », 2004.

COMOLLI, Jean-Louis. « Machines of the visible », dans Teresa de Lauretis et Stephen Heath (éditeurs), *The Cinematic Apparatus*, New York, Saint Martin's Press, 1980.

COURTINE Jean-Jacques (ouvrage codirigé avec Alain Corbin et Georges Vigarello). *Histoire du corps, Volume 1* (« De la Renaissance aux Lumières »), Paris, Éditions du Seuil, 2005.

CRARY, Jonathan. *L'Art de l'observateur*, trad. fr. F. Maurin, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1990 (1994 pour l'édition française).

D'AQUIN, Thomas. *Somme théologique* (écrit entre 1266 et 1273), Paris, Éditions du Cerf, 1984-1986.

DA VINCI, Leonardo. *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, Jean-Paul Richter (éditeur), New York, Dover publications, 1970.

- DAMISCH, Hubert. *L'Origine de la perspective* (1987), Paris, Champs Flammarion, 1993.
- DE KERCKHOVE, Derrick. « Le théâtre et la formation de la psychologie occidentale », dans *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Québec, Hurtubise, 1985.
- DE SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale* (1916), Paris, Payot, 1979.
- DE VINCI, Léonard. *La Peinture*, Paris, Éditions Hermann, collection « Savoir sur l'art », 2004.
- DELEUZE, Gilles. « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », dans François Châtelet, *Histoire de la philosophie VIII*, Paris, Hachette, 1973.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Critique », 1980.
- DELEUZE, Gilles. « L'Épuisé », dans Samuel Beckett, *Quad*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Paradoxe », 1993.
- DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire. *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon : Logique de la sensation* (1981), Paris, Éditions du Seuil, collection « L'ordre philosophique », 2002.
- DELORT, Robert. *La Vie au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points-Histoire », 1982.
- DERRIDA, Jacques. « Comment ne pas parler : dénégations », dans *Psyché: Invention de l'autre*, Paris, Galilée, collection « La Philosophie en effet », 1987.
- DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx*, Paris, Éditions Galilée, collection « La Philosophie en effet », 1993.
- DERRIDA, Jacques. *Foi et savoir* (1996), Paris, Éditions du Seuil, collection « Points-Essais », 2001.
- DESCARTES, René. *Discours de la méthode* (1637), Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1987.
- DUBOIS, Philippe. *L'Acte photographique*, Bruxelles, Labor, 1983.
- DURKHEIM, Émile. *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (1912), Paris, PUF, 2003.

EDGERTON JR., Samuel Y. *The Renaissance Discovery of Linear Perspective*, New York, Harper & Row, 1976.

EHRENBERG, Alain. *La Fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 1998.

ELIADE, Mircea. *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1965.

EPICTETE. « Entretiens » (vers 130 après J.-C.) dans *Les Stoïciens*, trad. É. Bréhier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

FEDIDA, Pierre. *L'Absence*, Paris, Gallimard, collection « Folio essais », 2004.

FLUSSER, Vilém. *Pour une philosophie de la photographie* (1993), trad. fr. J. Mouchard, Paris, Éditions Circé, 1996.

FOSTER, Hal. *The Return of the Real*, Cambridge, MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

FOUCAULT, Michel. « Deux essais sur le sujet et le pouvoir », dans *Michel Foucault. Un parcours philosophique*, (ed. H. Dreyfus et P. Rabinow), Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1984.

FOUCAULT, Michel. *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical* (1963), Paris, PUF, collection « Quadrige », 2009.

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits. 1954-1988*, tome IV, Paris, Gallimard, 2001.

FREUD, Sigmund. *Deuil et mélancolie* (1917), Paris, Payot, collection « Petite Bibliothèque Payot », 2011.

FREUD, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté » (1919), dans *Essais de psychanalyse appliquée*, tr. fr. M. Bonaparte et E. Marty, Paris, Gallimard, 1971.

FREUND, Gisèle. *Photographie et société*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

GALISON, Peter. « Judgment against objectivity », dans C. A. Jones et P. Galison, *Picturing Science, Producing Art*, New York, Routledge, 1998.

GAUCHET, Marcel. *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des sciences humaines », 1985.

GOLDBERG, Benjamin. *The Mirror and Man*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1985.

GOMBRICH, Ernst H. *Histoire de l'art* (1950), Paris, Phaidon, 2001.

HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity*, Oxford, Blackwell, 1989.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *L'Esprit du christianisme et son destin* (1798-1800), trad. fr. O. Depré, Paris, J. Vrin, 2003.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Phénoménologie de l'esprit* (1806-07), trad. fr. J. Hyppolite, Paris, Aubier-Montaigne, collection « Philosophie de l'esprit », 1978.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique* [Cours professé à Berlin entre 1818 et 1831], trad. fr. S. Jankélévitch (première édition 1944), Paris, PUF, collection « Grands textes », 1998.

HEIDEGGER, Martin. *Kant et le problème de la métaphysique* (1929), introduction et trad. fr. A. De Waelhens et W. Biemel, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1981.

HEIDEGGER, Martin. *Introduction à la métaphysique* (1935), trad. fr. G. Kahn, Paris, NRF Gallimard, collection « Classiques de la Philosophie », 1967.

HEIDEGGER, Martin. « L'époque des conceptions du monde », dans *Chemins qui ne mènent nulle part* (1950), Paris, Gallimard, collection « Tel », 1962.

HEIDEGGER, Martin. *Essais et conférences* (1958), Paris, Gallimard, collection « Tel », 1980.

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche, Tome II*, trad. fr. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1961.

HENRY, Michel. *L'Essence de la manifestation*, Paris, PUF, 1963.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Remarques sur Œdipe, Remarques sur Antigone*, commentaire et trad. fr. F. Fédier, Paris, 10/18, 1965.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press Books, 1990.

JAY, Martin. *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1993.

JULIEN, Philippe. *Le Retour à Freud de Jacques Lacan*, Paris, Erès, 1986.

KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure* (1781), trad. fr. A. Tremesaygues et B. Pacaud, Paris, PUF, collection « Quadrige », 2004.

KANT, Emmanuel. *Qu'est-ce que les Lumières ?* (1784), commentaire par J.-M. Muglioni, Paris, Éditions Hatier, collection « Classiques & Cie », 2007.

KANT, Emmanuel. « Anthropologie du point de vue pragmatique » (1798), dans *Œuvres philosophiques, Tome III*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1986.

KERMODE, Sir John Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, 1967.

KNOWLSON, James. *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 1996.

KOFMAN, Sarah. *Camera obscura. De l'idéologie*, Paris, Éditions Galilée, 1973.

KOYRÉ, Alexandre. *Du Monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1973.

KRACAUER, Siegfried. « Photography » dans *The Mass ornament: Essays*, Boston, Harvard University Press, 1995.

KRAUSS, Rosalind. *Cindy Sherman, 1975-1993*, New York, Rizzoli, 1993.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980), Paris, Éditions du Seuil, collection « Points essais », 2001.

LACAN, Jacques. *Les Complexes familiaux dans la formation de l'individu. Essai d'analyse d'une fonction en psychologie* (1938), Paris, Navarin Éditeur, 1984.

LACAN, Jacques. « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » (1949), dans *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Le Champ freudien », 1966.

LACAN, Jacques. *Les Écrits techniques de Freud. Le Séminaire, Livre I (1953-54)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Editions du Seuil, 1975.

LACAN, Jacques. *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse. Le Séminaire, Livre II (1954-1955)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

LACAN, Jacques. *Les Psychoses. Le Séminaire, Livre III (1955-56)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

LACAN, Jacques. *L'Éthique de la psychanalyse. Le Séminaire, Livre VII (1959-1960)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

LACAN, Jacques. « L'Agressivité en psychanalyse », dans *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Le Champ freudien », 1966.

LACAN, Jacques. « Subversion du sujet et dialectique du désir », dans *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Le Champ freudien », 1966.

LACAN, Jacques. « Fonction et champ de la parole et du langage » (1953), dans *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Le Champ freudien », 1966.

LACAN, Jacques. *Le Transfert. Le Séminaire, Livre VII (1960-1961)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

LACAN, Jacques. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire, Livre XI (1964)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

LACAN, Jacques. *D'un Autre à l'autre. Le Séminaire, Livre XVI (1968-69)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

LAKOFF, George et JOHNSON, Mark. *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

LANGFORD, Martha. « Donigan Cumming : au mépris des frontières artificielles », dans *La Réalité et le dessein dans la photographie documentaire*, Ottawa, Musée Canadien de la Photographie Contemporaine, 1986.

LE BRETON, David. *Corps et société*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

LE BRETON, David. *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990 (2005, collection « Quadrige »).

LE BRETON, David. *La Sociologie du corps* (1992), Paris, PUF, collection « Que sais-je ? », 2010 (pour la 7^{ème} édition).

LEENHARDT, Jacques. « La photographie, miroir des sciences sociales », dans *Roland Barthes et la photo : le pire des signes*, Paris, Contrejour, collection « Les Cahiers de la photographie », 1990.

LEIBNIZ, G.W. *Discours de métaphysique et correspondance avec Arnauld*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1957.

LEVIN, David Michael. *The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation*, New York, Routledge, 1988.

LIPOVETSKY, Gilles. *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1999.

LOCKE, John. *Essai philosophique concernant l'entendement humain* (1690), trad. fr. M. Coste, Paris, J. Vrin, 1972.

LYOTARD, Jean-François. *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

LYOTARD, Jean-François. « Capitalisme énergumène » (1972), dans *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Éditions, Galilée, collection « Débats », 1994.

LYOTARD, Jean-François. « L'Acinéma » (1973) dans *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Éditions Galilée, collection « Débats », 1994.

LYOTARD, Jean-François. *L'Économie libidinale*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Critique », 1974.

LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Critique », 1979.

MACLUHAN, Marshall. *Pour comprendre les médias : les prolongements techniques de l'homme*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points Essais », 1977.

MALEBRANCHE, Nicolas. *Œuvres complètes de Malebranche, Tome 2*, Paris, Imprimerie et librairie de Sapia, 1837.

MALEBRANCHE, Nicolas. *Œuvres de Malebranche*, Paris, Charpentier Libraire-Éditeur, 1846.

MAUSS, Marcel. *Œuvres. Tome I : Les fonctions sociales du sacré* (1906), Paris, Les Éditions de Minuit, 1968.

MCDUGALL, Joyce. *Plaidoyer pour une certaine anormalité*, Paris, Gallimard, 1978.

MERKER, Anne. *La Vision Chez Platon et Aristote*, (ed. M. Erler, F. Ferrari, L.-A. Dorion, M. Boeri, L. Brown), St. Augustin, Éditions Academia, « International Plato Studies », 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *La Phénoménologie de la perception*, Paris, NRF Gallimard, collection « Bibliothèque des Idées », 1945.

MILOSZ, Czeslaw. « Science-fiction and the Coming of the Antichrist », dans *Emperor of the Earth: Modes of Eccentric Vision*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1977.

MORIN, Edgar. *La Méthode, I : La Nature de la Nature*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

MUMFORD, Lewis. *Technique et civilisation* (1934), Paris, Éditions du Seuil, 1950.

NASIO, J.-D. *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Paris, Éditions Rivages, collection « Rivages psychanalyses », 1992.

NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography*, Boston, New York and Toronto, The Museum of Modern Art, New York, and Bulfinch Press/Little, Brown and Company, 1982.

NIETZSCHE, Friedrich. *Par-delà le bien et le mal* (1885), Paris, 10/18, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich. *Le Crépuscule des Idoles* (1888), Paris, NRF Gallimard, collection « Folio », 1974.

NIETZSCHE, Friedrich. *Le Gai savoir*, trad. fr. H. Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1901.

OTTO, Rudolf. *Le Sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel* (1917), trad. fr. A. Jundt, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1995.

PANOFSKY, Erwin. *La Perspective comme forme symbolique* (1927), Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Le sens commun », 1976.

PARIS, Jean. *Painting and Linguistics. Two Lectures Given at the College of Fine Arts in Carnegie-Mellon University on March 12 and 19 1974*, Pittsburg, Carnegie-Mellon University, 1975.

PASCAL, Blaise. *Pensées* (1869), Paris, Gallimard, collection « Folio classique », 1978.

PEIRCE, Charles. *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

PLATON. *Parménide* (370/360 av. J.-C.), trad. fr. L. Brisson, Paris, Flammarion, collection « Garnier-Flammarion Philosophie », 1999.

PLATON. *Phédon* (383 av. J.-C.), trad. fr. M. Dixsaut, Paris, Flammarion, collection « Garnier-Flammarion », 1999.

PLATON, *La République*, trad. et présentation de G. Leroux, Paris, Flammarion, collection « Garnier-Flammarion Philosophie », 2002.

PLOUX, Jean-Marie. *Le christianisme a-t-il fait ton temps ?*, Paris, Les Éditions de l'Atelier/Les Éditions Ouvrières, collection « Questions ouvertes », 1999.

PUTNAM, Hilary. *Reason, Truth, and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

RANCIÈRE, Jacques. « Lyotard et l'esthétique du sublime : une contre-lecture de Kant », dans *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

ROCHER, Guy. *Introduction à la sociologie générale, Tome 1 : L'action sociale*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points Essais », 1970.

ROMANYSHYN, Robert D. *Technology As Symptom and Dream*, London, New York, Routledge, Chapman & Hall, 1989.

RORTY, Richard. *L'Homme spéculaire* (1979), trad. fr. T. Marchaisse, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

SAGNE, Jean. « Le Portrait-carte de visite » dans *Identités, de Disdéri au photomaton*, Paris, CNP/Chêne, 1985.

SARTRE, Jean-Paul. *La Nausée* (1938), Paris, Gallimard, collection « Folio », 1972.

SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique* (1943), Paris, Gallimard, collection « Tel », 1976.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

SERRES, Michel. *Le Système de Leibniz et ses modèles mathématiques, Tome I*, Paris, PUF, 1968.

SIXOU, Christian. *Les Grandes dates de la photographie*, Paris, Éditions VM, 2000.

SLOTEDIJK, Peter. *Essai d'intoxication volontaire* (1996), trad. fr. O. Mannoni, Paris, Hachette Littératures, collection « Pluriel », 2001.

SLOTEDIJK, Peter. *Le Palais de cristal : à l'intérieur du capitalisme planétaire*, trad. fr. O. Mannoni, Paris, Maren Sell Éditeurs, collection « Essais et documents », 2006.

SLOTEDIJK, Peter. *Tu dois changer ta vie. De l'anthropotechnique* (2009), trad. fr. O. Mannoni, Paris, Libella Maren Sell, 2011.

SONTAG, Susan. *Sur la photographie* (1973), trad. fr. Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1993, 2000, 2008.

SOULAGES, François. « La Fiction et la fable » dans François Soulages et alii, *Photographie et inconscient. Séminaire de philosophie*, Paris, Éditions Osiris, 1986.

TALBOT, Henry Fox. « Some Account of the Art of Photographic Drawing » (1839), dans Beaumont Newhall (éditeur), *Photography, Essays and Images*, New York, The Museum of Modern Art, 1980.

TALBOT, Henry Fox. « The Antiquity of Genesis » (1839), dans Mike Weaver (éditeur), *Henry Fox Talbot. Selected Texts and Bibliography*, Boston, G.K. Hall & Co., 1993.

TALBOT, Henry Fox. « Two Letters on Calotype Photogenic drawing » (1841), dans Mike Weaver (éditeur), *Henry Fox Talbot. Selected Texts and Bibliography*, Boston, G.K. Hall & Co., 1993.

TALBOT, Henry Fox. « The Pencil of Nature » (1844), dans Mike Weaver (éditeur), *Henry Fox Talbot. Selected Texts and Bibliography*, Boston, G.K. Hall & Co., 1993.

TAYLOR, Mark C. *After God*, Chicago, Chicago University Press, 2007.

TERRA, Domingos Paiva. *Devenir chrétien aujourd'hui : un discernement avec Karl Rahner*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2006.

TILLICH, Paul. « Art and Ultimate Reality » dans *Art, Creativity, and the Sacred: An Anthology in Religion and Art*, éd. par Diane Apostolos-Cappadona, New York, Continuum, 1995.

TOMAS, David. « From the Photograph to Postphotographic Practice. Toward a Postoptical Ecology of the Eye » (1988), dans *A Blinding Flash of Light. Photography Between Disciplines and Media*, Montréal, Dazibao, 2004.

VAN LIER, Henri. *L'Animal signé*, Bruxelles, Albert de Visscher, 1980.

VAN LIER, Henri. *Philosophie de la photographie*, Paris, Cahiers de la photographie, 1983.

WALL, Jeff. « Gestus » (1984) dans Thierry de Duve et alii, *Jeff Wall*, Londres, Phaidon Press, 1996.

WARD, Graham (éditeur). *The Postmodern God: A Theological Reader*, Malden (Massachusetts), collection « Blackwell readings in modern theology », 1997.

WARD, Graham. « Deconstructive Theology » dans Kevin J. Vanhoozer (éditeur), *The Cambridge Companion to Postmodern Theology*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

WEBER-CARFLISCH, Antoinette. *Chacun son Dépeupleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1994.

WEBER, Max. *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1904-1905), trad. fr. par J. Chavy, Plon, 1964.

ZIZEK, Slavoj. *Jacques Lacan à Hollywood, et ailleurs* (1992), trad. fr. F. Joly, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, collection « Rayons Philo », 2010.

ZIZEK, Slavoj. *The Indivisible Remainder : An Essay on Schelling and Related Matters*, New York, Verso Books, 1996.

ZIZEK, Slavoj. « Matrix, ou les deux faces de la perversion », dans *La Subjectivité à venir. Essais critiques*, trad. fr. F. Théron, Paris, Flammarion, collection « Champs Flammarion », 2004.

ZIZEK, Slavoj. *Organes sans corps. Deleuze & conséquences* (2003), trad. fr. C. Jaquet, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

ENCYCLOPÉDIES

SOURIAU, Étienne. *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990.

ARTICLES DE PÉRIODIQUES

DAMISCH, Hubert. « Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique », dans *L'Arc*, n° 21, Aix-en-Provence, printemps 1963.

DE CERTEAU, Michel (entretien avec Georges Vigarello). « Histoires de corps », dans *Esprit*, n° 62 (« Le corps... entre illusions et savoirs »), février 1982.

HABERMAS, Jürgen. « La Modernité, un projet inachevé », dans *Critique*, n° 413, Paris, octobre 1981.

MAUSS, Marcel. « Les Techniques du corps » (1934) dans *Journal de psychologie*, n° 32, 1935.

MICHAUD, Yves. « Les Photographies : reliques, images ou vrais-semblants ? », dans *Critique*, Tome XLI, n° 459-460, Paris, Les Éditions de Minuit, août-septembre 1985.

SAPIR, Michal. « The Impossible Photograph : Hippolyte Bayard's *Self-Portrait as a Drowned Man* », dans *Modern Fiction Studies*, volume 40, n° 3, automne 1994.

SCHAEFFER, Jean-Marie. « Du beau au sublime. Pragmatique de l'image et art photographique » dans *Critique*, Tome XLI, n° 459-460, Paris, août-septembre 1985.

WALTON, Kendall L. « Transparent Pictures : On the Nature of Photographic Realism » dans *Critical Inquiry*, volume 11, Chicago, The University of Chicago Press, 1984.

DOCUMENTS ÉLECTRONIQUES

DESCARTES, René. *La Dioptrique* (1637) [Document électronique], Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, février 2002. URL : http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

DESCARTES, René. *Méditations métaphysiques* (1641) [Document électronique], Grenoble, PhiloSophie, décembre 2010. URL : http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/file/descartes_passions.pdf

DONDERO Maria Giulia. « Les supports médiatiques du discours religieux », dans *Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne], Actes de colloques, 2008, *Vers une sémiotique du medium*. URL : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2731>

MCCAULEY, Anne. « Arago, l'invention de la photographie et le politique » dans *Études photographiques* [en ligne], numéro 2, mai 1997. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index125.html>

ANNEXE – FIGURES

FIGURE 1A



FIGURE 1B



FIGURE 2



FIGURE 3



FIGURE 4

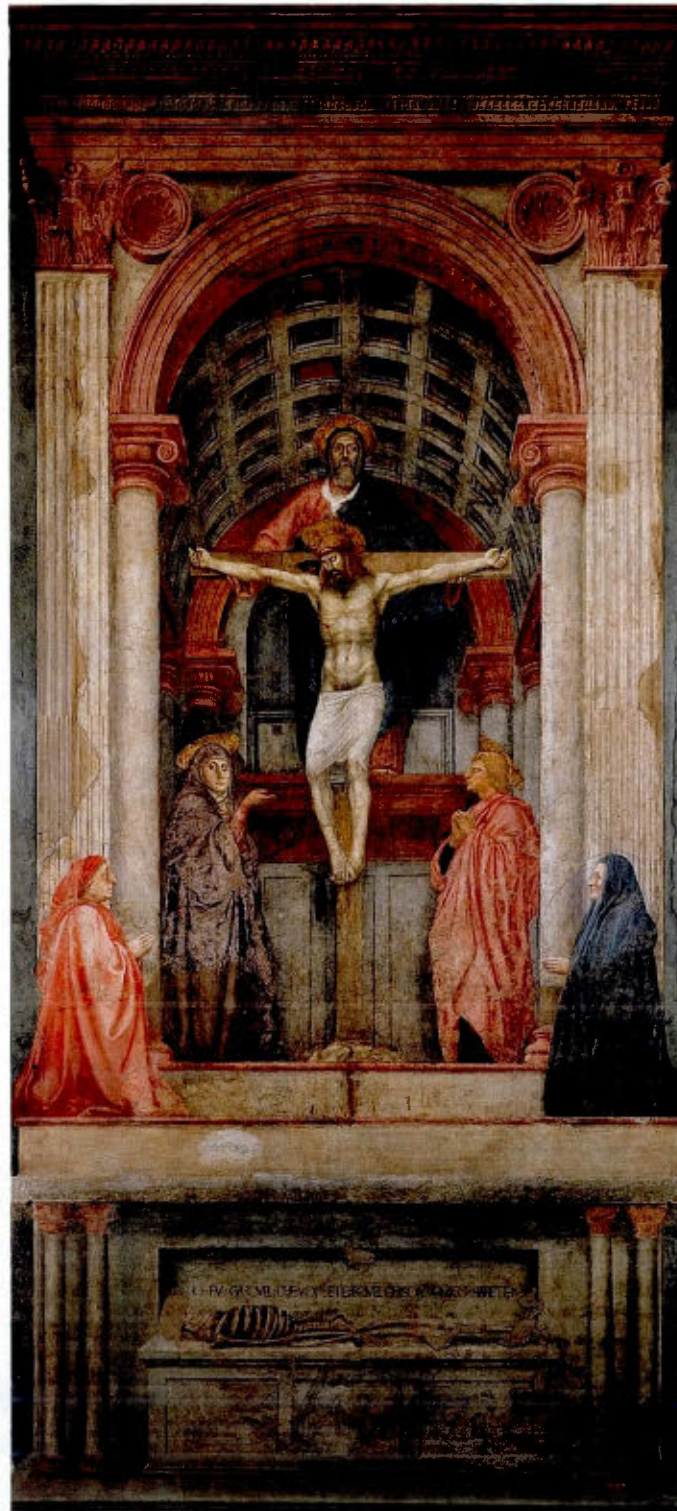


FIGURE 5



FIGURE 6



FIGURE 7



FIGURE 8

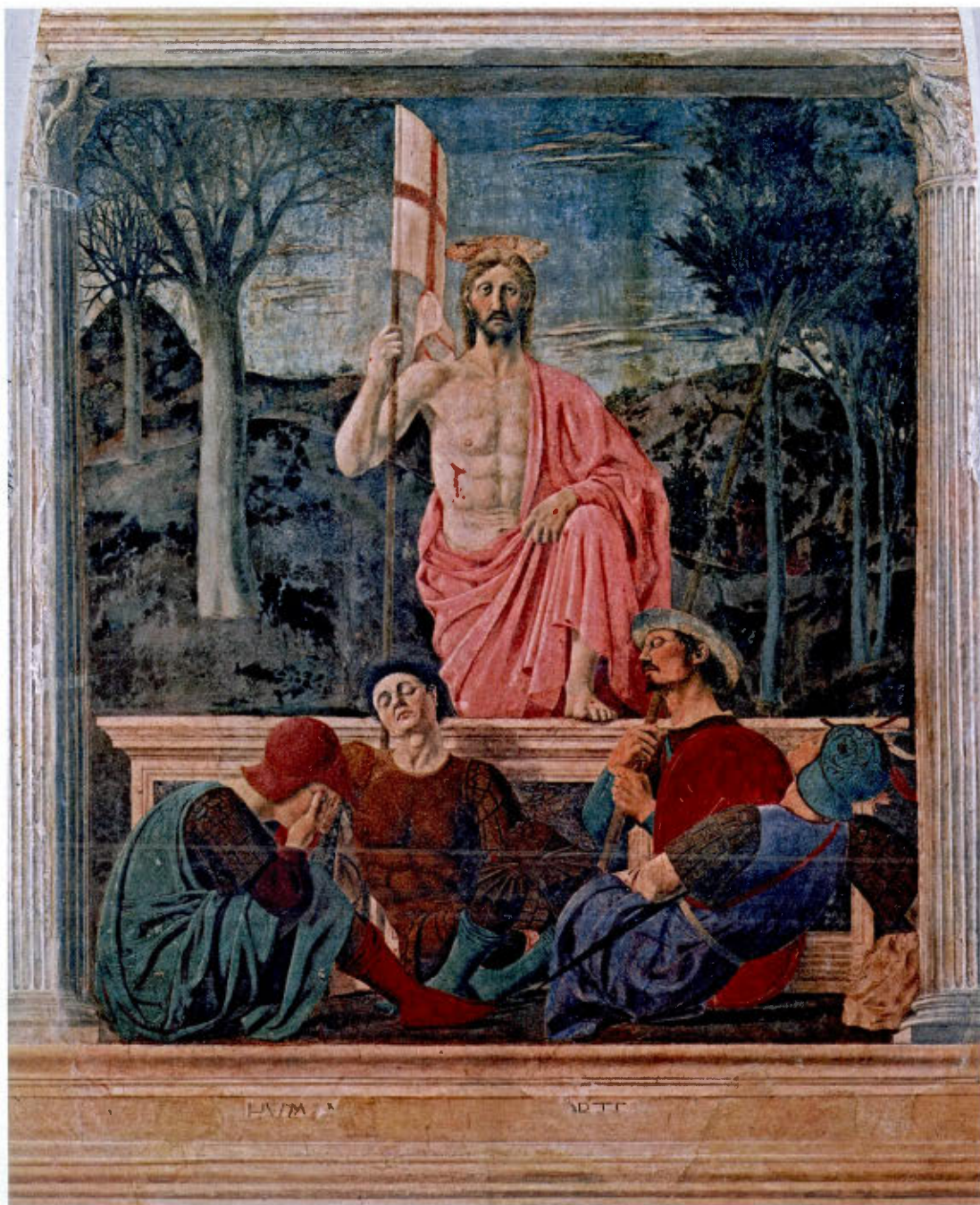


FIGURE 9

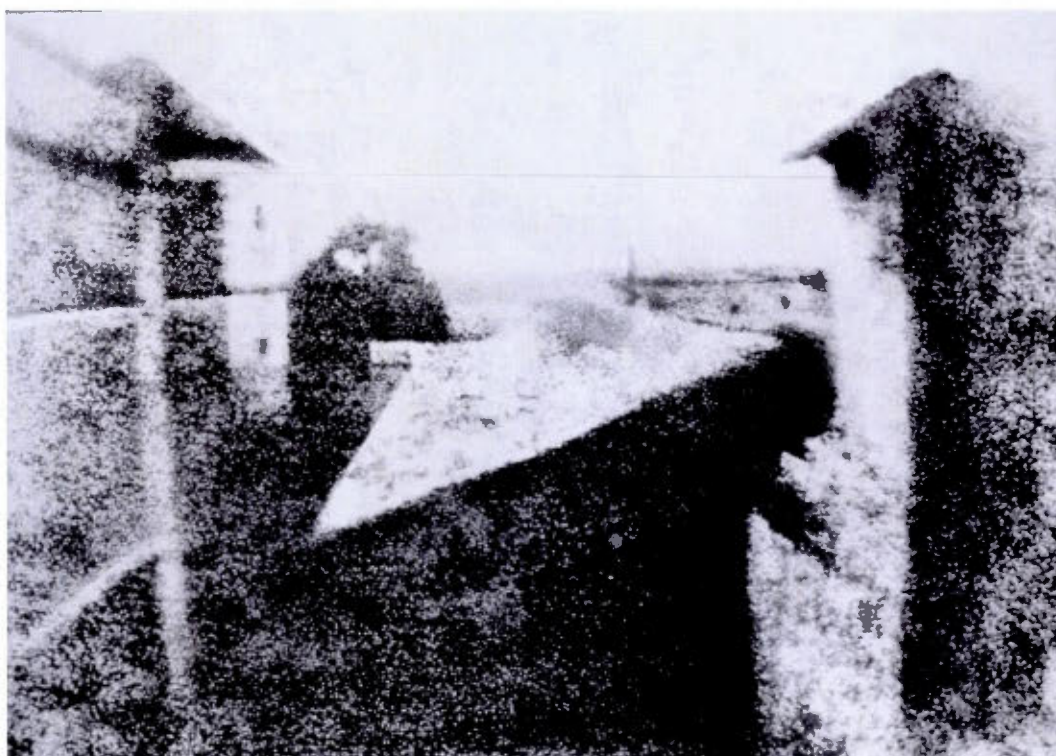


FIGURE 10



FIGURE 11

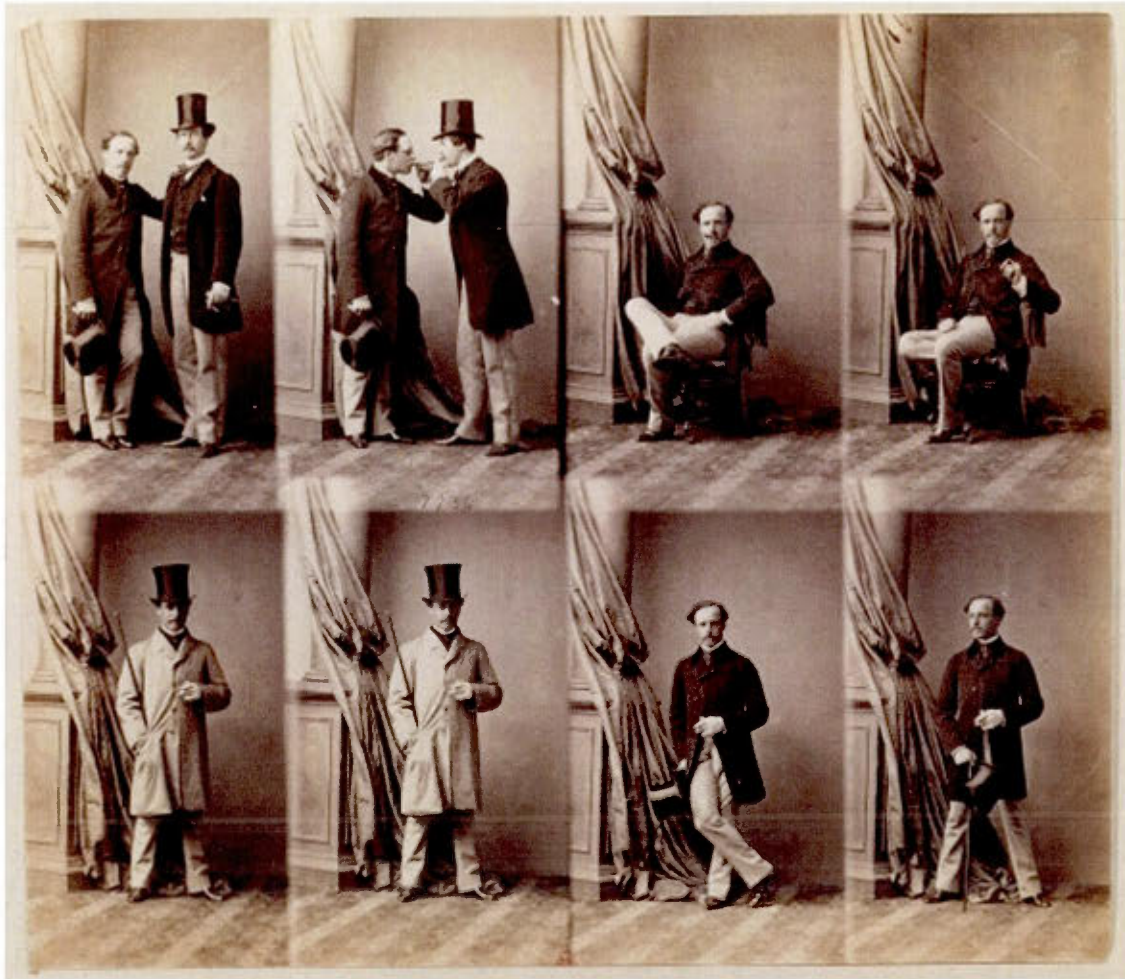


FIGURE 12A



FIGURE 12B

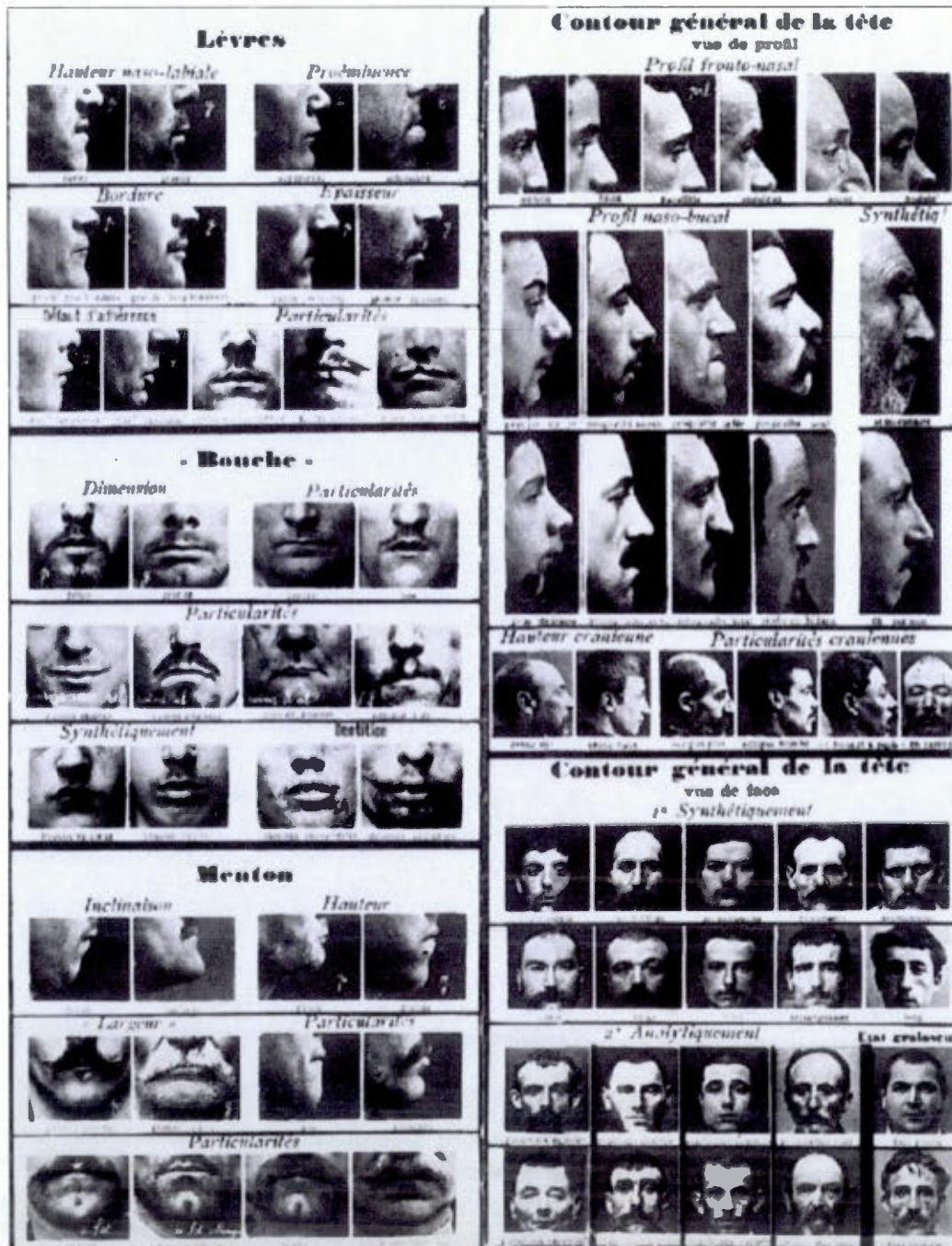


FIGURE 13A



FIGURE 13B



FIGURE 14



FIGURE 15

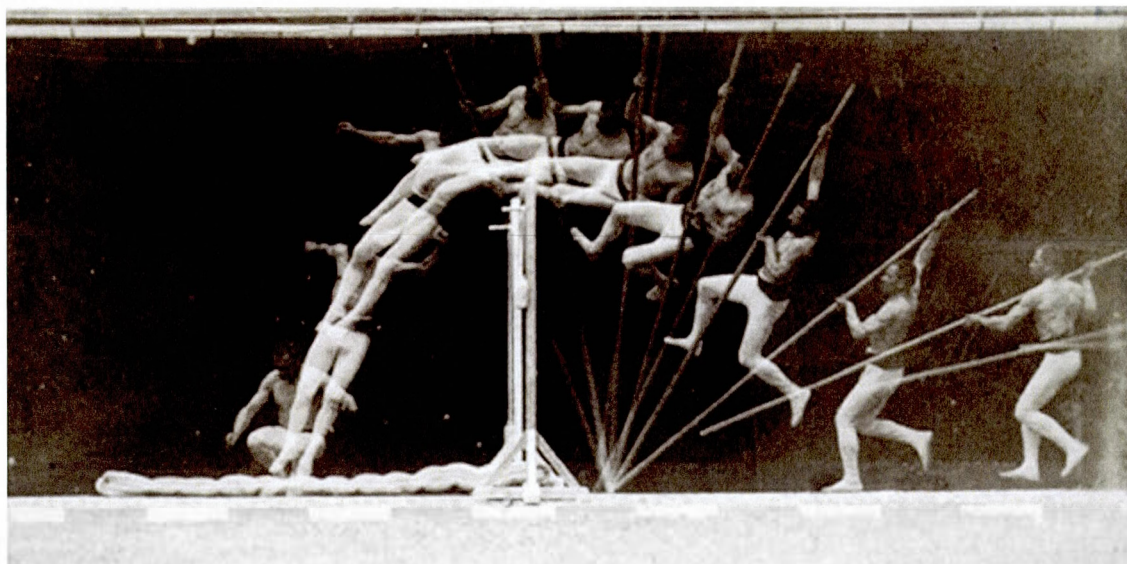


FIGURE 16

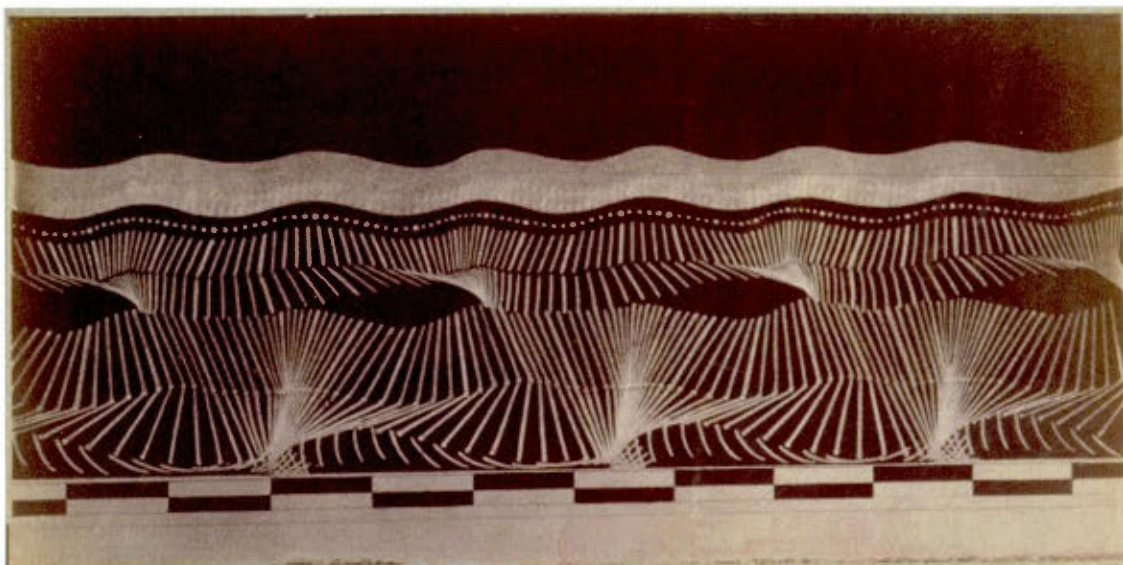


FIGURE 17



FIGURE 18



FIGURE 19



FIGURE 20



FIGURE 21



FIGURE 22



FIGURE 23



FIGURE 24

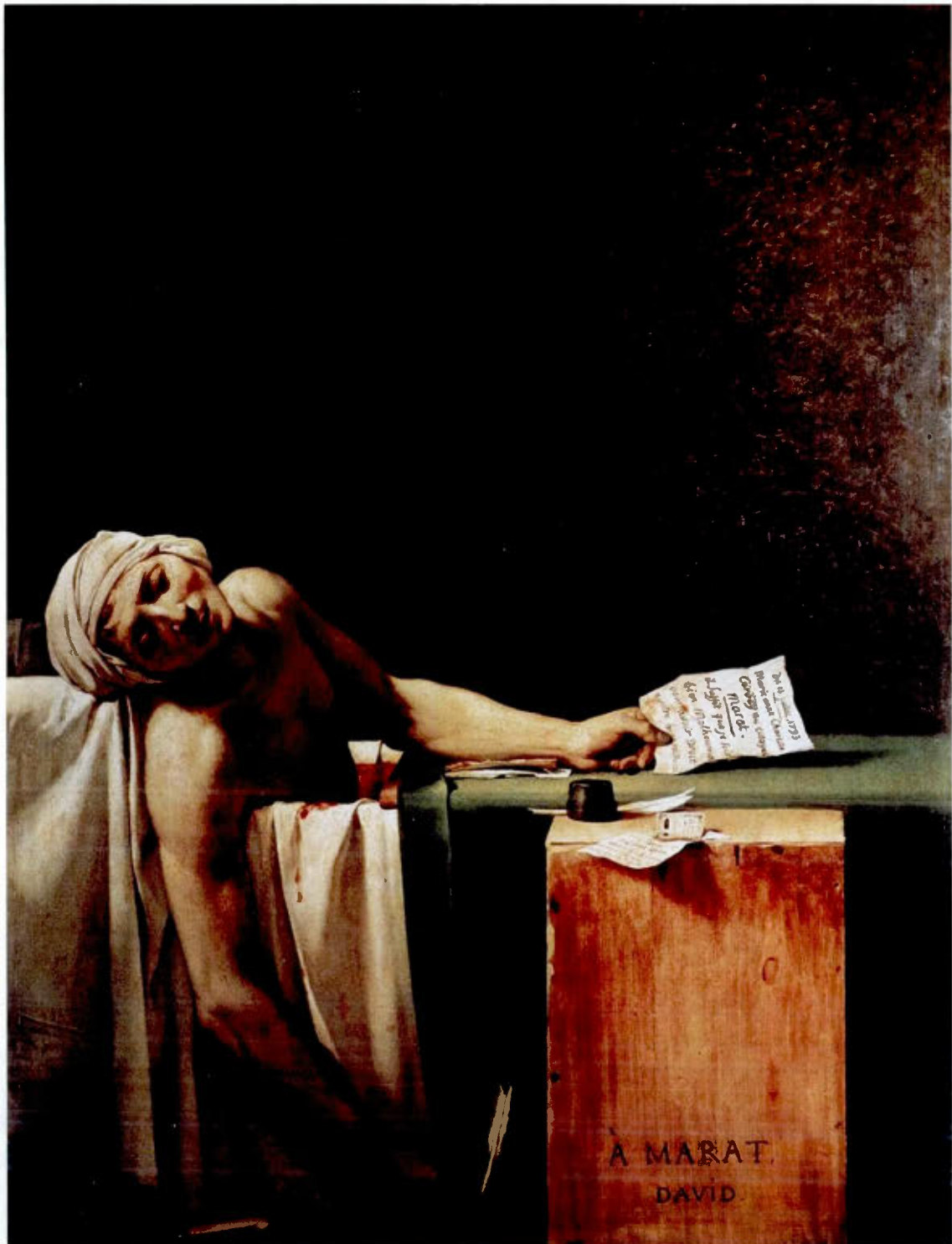


FIGURE 25



FIGURE 26



FIGURE 27



FIGURE 28

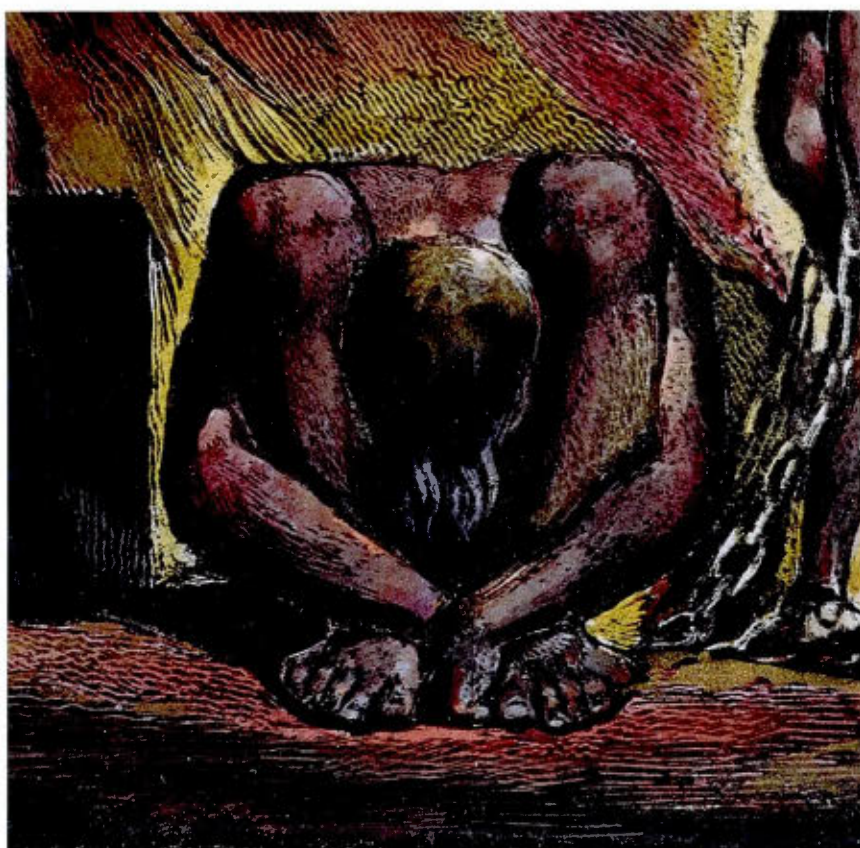


FIGURE 29

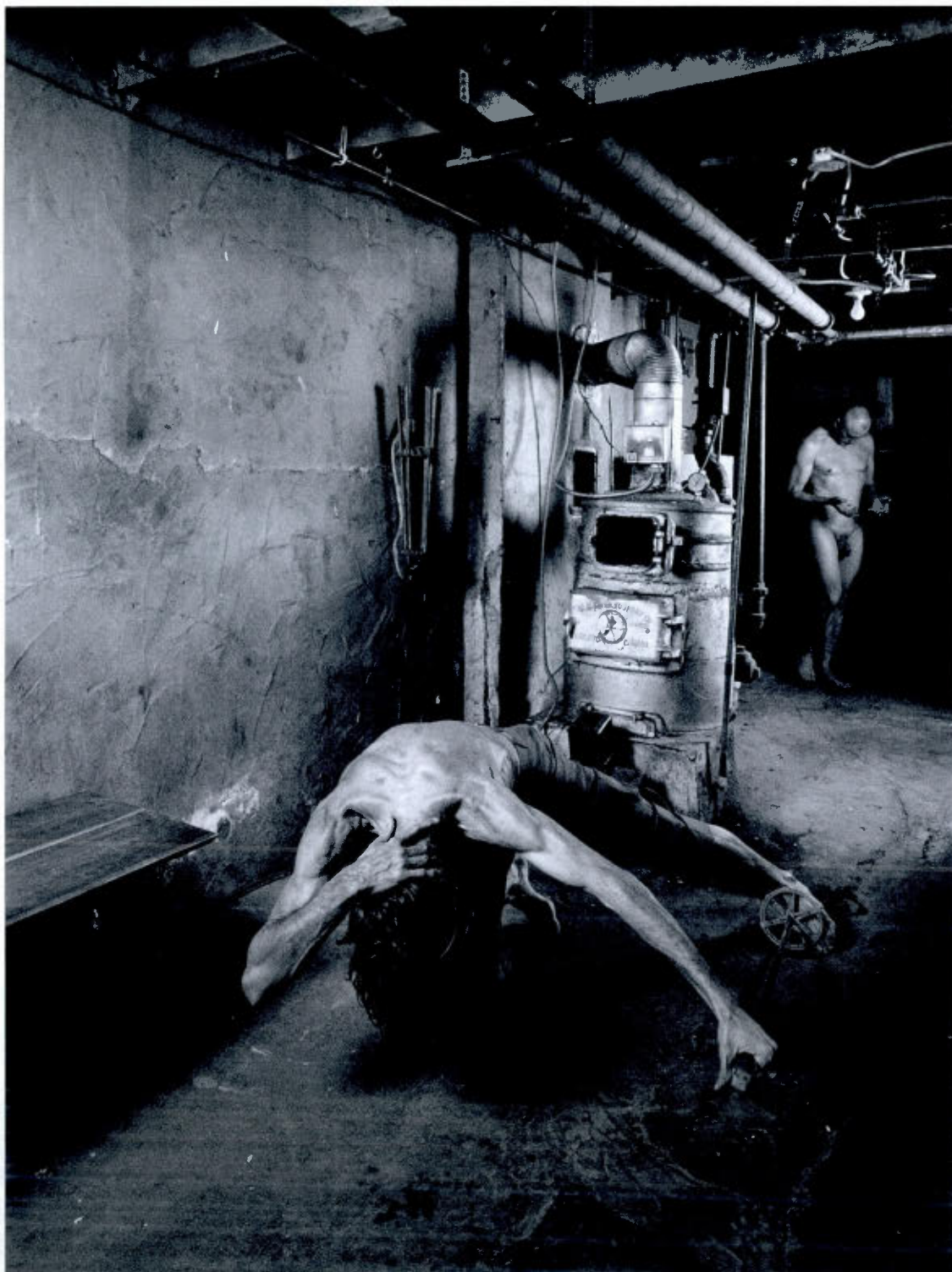


FIGURE 30



FIGURE 31



FIGURE 32



FIGURE 33

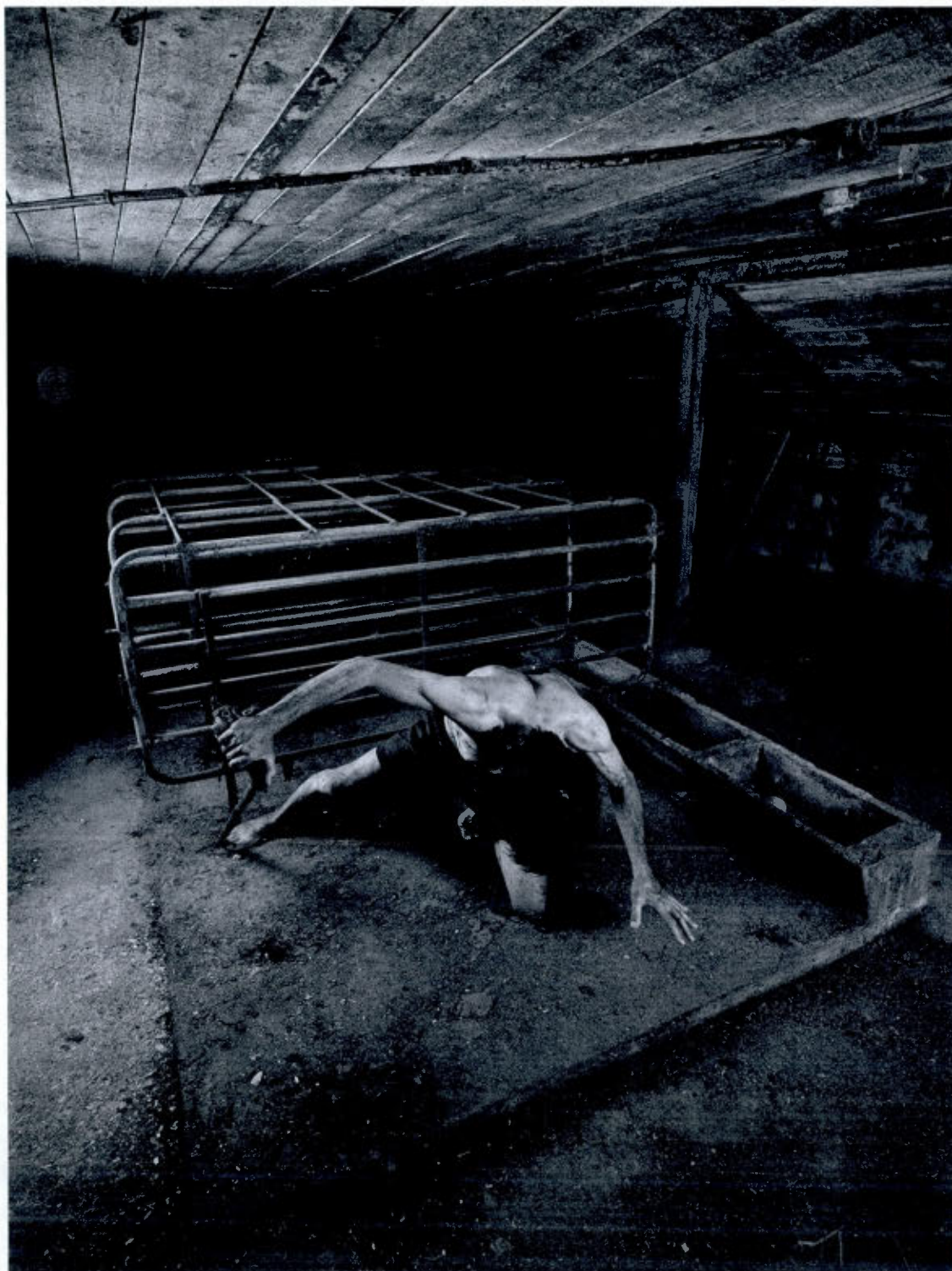


FIGURE 34



FIGURE 35



FIGURE 36

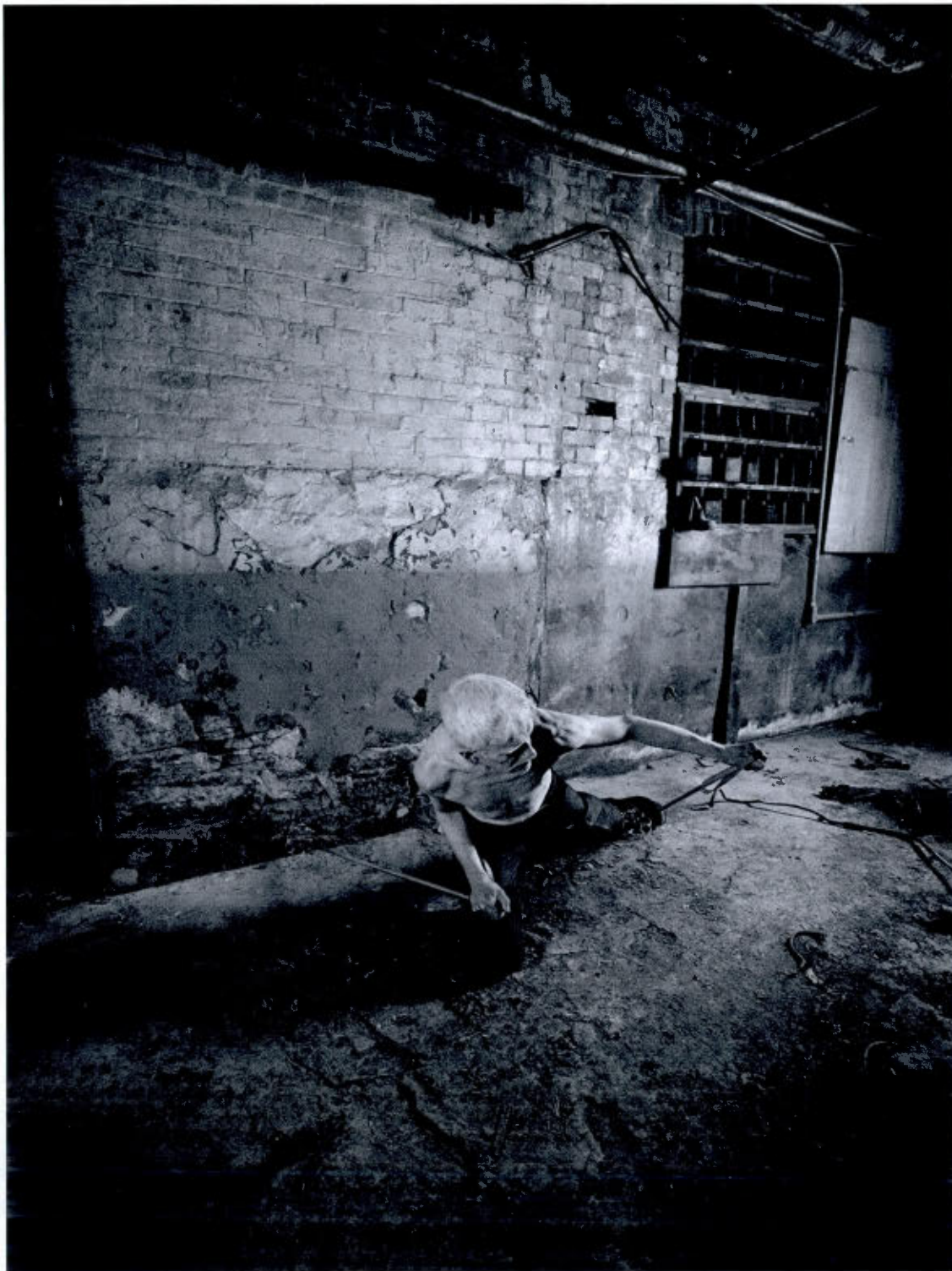


FIGURE 37

